Über die

Entwicklung des romantischen Kunstmärchens.

(Mit besonderer Berücksichtigung von Tieck und E. T. A. Hoffmann.)

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

Hohen philosophischen Fakultät Sektion I

der

Kgl. Ludwig-Maximilians-Universität zu München

vorgelegt

von

Hermann Todsen

cand. phil. aus Tondern.

ACAD. LUDOVIC. BIBL.

Berlin 1906.

Universitäts-Buchdruckerei von Gustav Schade (Otto Francke)

Linienstraße 158.

Tag der mündlichen Prüfung: 20. November 1905.

Referent: Herr Professor Muncker.

Meinen Eltern.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41552320_0087

Einleitung.

Es wird in dieser Arbeit der Versuch gemacht, die Entwicklungsformen, die das deutsche Kunstmärchen seit Goethe durchgemacht hat, im Zusammenhange aufzuzeigen. Goethes eigene Märchendichtungen — das Knabenmärchen „Der neue Paris“, die Märchennovelle „Die neue Melusine“ und das die „Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten“ abschließende „Märchen“ — haben schon häufige und gründliche Untersuchungen erfahren. Besonders die zuletzt genannte Dichtung hat zahlreiche Ausdeuter beschäftigt; bringt doch u. a. jede neue Goethe-Biographie ihre besondere Interpretation. Hier wird nun keineswegs unternommen, eine neue Auslegung hinzuzufügen. Überhaupt sollen Goethes Schöpfungen nur in Hinblick auf die nachfolgende Entwicklung des Kunstmärchens in Betracht gezogen werden. Diese spätere Entwicklung wird durch die Romantiker vollzogen, und von den Goetheschen Dichtungen ist dabei fast ausschließlich das „Märchen“ aus den „U. d. A.“ von Bedeutung gewesen. Auf dessen Zusammenhang mit verwandten Dichtungen von Novalis und Chamisso ist verschiedentlich schon in früheren Arbeiten hingewiesen worden, ohne daß indes eine genaue Gegenüberstellung versucht wurde. Ganz fehlt es noch an einer Vergleichung mit den von Goethe unabhängig entstandenen Märchen Ludwig Tiecks. Tieck schuf in ihnen eine neue Dichtungsform, durch welche das Wesen des modernen Kunstmärchens bestimmt wurde. Denn hier beginnt für dieses bis zu Keller und Storm hin eine ihrer Art nach zusammenhängende Entwicklungsreihe, und deren Darstellung bildet dementsprechend auch den Hauptinhalt der folgenden Abhandlung. Schließlich soll darin auch, was außerhalb dieser großen Entwicklungslinie einigermaßen Bedeutendes auf dem Gebiete des Märchens geleistet wurde, wenigstens noch seine Erwähnung finden.

Erster Teil.

Das „Märchen“ von Goethe. Das „Märchen im Ofterdingen“ von Novalis. „Adelberts Fabel“ von Chamisso.

Als Ausgangspunkt unserer neuen Kunstmärchendichtung muß, schon der Zeit nach, Goethes „Märchen“ bezeichnet werden. Es wurde im September 1795 vollendet und im Oktoberheft von Schillers „Horen“ als Schlußstück der „Unterhaltungen“ veröffentlicht. Doch ist es mit diesem Novellenzyklus nur in sehr lose Verbindung gebracht, wie das auch Goethes eigene Äußerungen darüber bezeugen. Im Brief an Schiller vom 17. August 1795 heißt es: „. . . Das Märchen. Ich würde die Unterhaltungen damit schließen, und es würde vielleicht nicht übel sein, wenn sie durch ein Produkt der Einbildungskraft gleichsam ins Unendliche ausliefen.“

Und bald darauf: „Mehr ein Übersprung als ein Übergang vom bürgerlichen Leben zum Märchen ist mein diesmaliger Beitrag geworden“[1]). In der Tat würde man nur auf dem Wege künstlicher Konstruktion eine engere Verbindung zwischen den „Unterhaltungen“ und dem „Märchen“ zustande bringen können; und es scheint daher durchaus erlaubt, diese Dichtung aus dem lockeren Zusammenhang herausgelöst als selbständiges Kunstwerk zu betrachten. Wenn wir von mancherlei Neben-

[1]) Brief vom 21. August. Äußerungen über das „Märchen“ finden sich noch mehrmals im Briefwechsel. Vergl. dazu die Briefe vom 8. Juli, 17. August, 18. August, 21. August, 22. August, 25. August, 29. August, 3. September, 7. September, 9. September, 16. September, 18. September, 23. September, 26. September, 2. Oktober, 3. Oktober, 16. Oktober, 20. November, 21. November, 17. Dezember, 23. Dezember, 25. Dezember 1795.

werk, das sich arabeskenhaft um die Haupthandlung herumschlingt, absehen, so bleibt als Inhalt etwa folgendes:

„Durch einen Fluß werden zwei Länder, das Reich der schönen Lilie und das Reich eines jungen Königs getrennt. Der junge König wird von Liebe zur schönen Lilie verzehrt, darf es aber nicht wagen, ihr zu nahen. Denn schon ist er einmal durch ihren bloßen Anblick gelähmt worden in seinem Denken und Handeln und führt seitdem ein tatenloses Leben, das ihn selber peinigt. Dies ist nämlich die Eigenschaft der schönen Lilie, daß ihr Anblick lähmend wirkt, daß ihre Berührung vollends alles Lebendige tötet. Dementsprechend ist auch die Beschaffenheit ihres Reiches: In dem weiten Garten, der ihre Wohnung umgiebt, wachsen nur Pflanzen, die weder Blüte noch Frucht tragen. Sie sprießen empor auf den Gräbern der Wesen, die durch Berührung der schönen Lilie getötet wurden, während der Boden sonst unfruchtbar ist. — Es ist das Reich starrer Formen ohne lebendigen, fruchtbaren Inhalt — Lilie selbst ist tief unglücklich über den Zustand, den sie wider Willen hervorrufen muß. — Ihre Erlösung daraus, die Verbindung mit dem jungen König und die Vereinigung der beiden Reiche, das ist die Aufgabe, die im Verlauf des Märchens gelöst wird. — Aus dem Reiche der Lilie besorgt ein alter Fährmann die Überfahrt nach dem andern Ufer, ohne indessen von dort jemanden zurückzunehmen. In diesem Lande jenseits des Flusses nun herrscht ein Zustand, der nicht weniger unvollkommen und unerfreulich ist, wie der im Reiche der Lilie. Zwar gedeihen dort fruchtbringende, nahrhafte Pflanzen, wie Kohlhäupter, Artischocken und Zwiebeln, doch unter den Bewohnern treffen wir mehrere, mit denen es nicht zum Besten steht. Außer dem tatlosen, nur im Gedanken an die schöne Lilie lebenden König, finden wir dort eine greisenhafte, geschwätzige und einfältige Frau, die das Abgestorbene mit Leichtigkeit trägt, das Lebendige wie eine schwere Last empfindet. Wir begegnen dort einem Riesen, dessen Körper kraftlos ist, während sein Schatten vieles, ja alles vermag. Wir sehen dann, daß, wo dieser Schatten handelt, er täppisch und Verwirrung stiftend verfährt. Schließlich treten noch zwei Irrlichter hinzu, die zur schönen Lilie reisen wollten, deren Reich sie, ohne es zu bemerken, durchzogen, und sich vom Fährmann

ans jenseitige Ufer übersetzen ließen. Ihre Eigenart besteht darin, daß sie alles Gold, das sie unterwegs antreffen, verschlucken, alsbald aber wieder ausstreuen und daher so dünn bleiben, wie sie waren. — Dies alles zusammen ruft den Eindruck eines unzweckmäßigen und formlosen Zustandes hervor. — Doch noch lebt hier außer diesen Vieren der Gatte der alten Frau, der Mann mit der Lampe. Er allein besitzt Weisheit und Einsicht, er weiß um die Zukunft, weiß, daß der Augenblick nahe ist, wo die schöne Lilie und der König aus ihrem traurigen Zustande erlöst werden sollen. Das Licht seiner Lampe erquickt alles Lebende und schützt das Tote vor Verwesung. Zwar kann er allein die Rettung nicht herbeiführen, sondern alle müssen zusammenwirken. So schickt er zunächst seine Frau zur schönen Lilie, um ihr zu verkünden, daß es „an der Zeit sei!“ Um zur Lilie hinüber zu gelangen, gibt es zwei Wege. Am Abend dient der Schatten des Riesen als Brücke; zur Mittagszeit verbindet eine grüne Schlange wie ein Brückenbogen beide Ufer. Es ist die Mittagsstunde, da die Frau unterwegs ist; mit ihr zugleich setzen der König und die Irrlichter über den Fluß. Kaum sind sie am andern Ufer, so nimmt die grüne Schlange ihre frühere Gestalt wieder an und folgt ihnen zum Garten der schönen Lilie. Hier richtet die Alte ihre Bestellung aus, wodurch Lilie hoch erfreut wird; da naht ihr im gleichen Augenblick der König, der sie berührt und entseelt zu Boden sinkt. Jetzt scheint ihr Unglück vollkommen zu sein, als die Schlange einen Ausweg findet. Sie zieht mit ihrem Körper einen weiten Kreis um den Leichnam und schützt ihn so vor Verwesung. Nur muß, ehe die Sonne untergeht, der Mann mit der Lampe kommen, da dann ihre Macht aufhört. Wirklich erscheint der auch, kurz bevor das letzte Abendlicht verschwindet, und sein Licht schützt vollends den toten Körper, welchen dann die alte Frau trägt, da für sie das Tote keine Last bedeutet. Alle kehren sie wieder, von Lilie begleitet, unter Führung des Lampenträgers zurück. Wieder dient die Schlange als Brücke, zum letzten Mal! Am andern Ufer zerfällt sie in lauter kleine Stücke, Edelsteinen gleich, die der Alte in den Fluß wirft. Die Schlange hat sich für die Andere aufgeopfert, der junge König erwacht zum Leben, doch noch ohne völlig zurückgekehrtes Bewußtsein zu besitzen. Inzwischen ist nahe

dem Flußufer ein Tempel emporgestiegen, der bisher verborgen in der Erde stand. Dorthin geht der Zug, und die Irrlichter zeigen sich jetzt nützlich, indem sie das verschlossene Tor mit ihren spitzen Flammen öffnen. Im Innern sitzen der goldene König der Weisheit, der silberne des Scheins oder der Würde, der eherne der Gewalt oder der Stärke. Sie weihen den jungen König zu seinem Amte, der jetzt zu vollem Leben erwacht und nun auch ungefährdet den beglückenden Bund mit Lilie schließt. Noch befindet sich ein vierter König im Raum, ein plumper Koloß aus verschiedenen Metallen unschön gebildet. Die Irrlichter sind es, die ihm jetzt die goldenen Adern auslecken, worauf er in sich zusammenstürzt. Noch andere wunderbare Veränderungen vollziehen sich: Die alte Frau hat sich auf Anweisung ihres Mannes in den Fluß getaucht und kehrt nun jung und schön zurück; über den Fluß selbst aber führt eine prächtige Brücke, das Werk der sich aufopfernden Schlange. So sind auch die beiden Reiche dauernd verbunden und schon beginnt hin und her ein eifriger Verkehr. Nur noch einmal taucht drohende Verwirrung auf: Der Riese kommt taumelnd über die Brücke, Schrecken und Unordnung erregend. Doch zum letztenmal: Kaum hat er den Vorhof des Tempels betreten, als er in eine mächtige Bildsäule verwandelt wird, deren Schatten fortan auf dem Boden die Stunden anzeigen muß. Nun strömt die Menge ungehindert zum Tempel und der bleibt fortan „der besuchteste auf der ganzen Erde“.

Zahlreich sind die Ausdeutungen, die dieses Märchen erfahren hat. Was darüber bis zum Jahre 1879 geschrieben wurde, hat F. Meyer von Waldeck in einem Buch vereinigt[2]). Von den beiden neuesten Goethe-Biographen hat R. M. Meyer den Sinn lediglich auf ästhetische Fragen bezogen[3]), während Bielschowsky in der politischen Lage des damaligen Deutschland die Lösung sucht[4]). Und zunächst wohl mit mehr Berechtigung; denn er kann anführen, „daß Schiller am 16. Oktober auf die Nachricht, Goethe gehe nicht mit dem Herzog in die Nähe des Kriegsschauplatzes, bemerkt: Es ist mir in der

[2]) Friedrich Meyer v. Waldeck, Goethes Märchendichtungen. Heidelberg 1879.

[3]) R. M. Meyer, Goethe. Berlin 1895.

[4]) Bielschowsky, Goethe. II. Bd. München 1904.

Tat lieb, Sie noch ferne von den Händeln des Mains zu wissen. Der Schatten des Riesen könnte Sie leicht etwas unsanft anfassen". — Bielschowsky erklärt demnach den König für den Genius des deutschen Volkes in der damaligen schöngeistigen Ära, die Lilie für das Abbild der Kunst und Poesie und der schönen Gestaltung des geselligen Lebens; die alte Frau ist die Welt, der Mann mit der Lampe ist Gott selber, entsprechend Goethes pantheistischen Anschauungen mit der Welt vermählt; die Schlange bedeutet den aus höchster Klugheit hervorsprießenden Gemeinsinn, die beiden Irrlichter sind Schriftsteller, der Riese bezeichnet den politischen Wahn, die verworrene Begeisterung für ein Höheres, während schließlich die in sich zusammenstürzende Königsfigur das deutsche Reich sein soll. — Mag nun auch die besondere Zeitlage den Anlaß zur Dichtung gegeben haben, so werden doch wohl auch jene nicht fehl gehen, die noch einen allgemeineren Gehalt darin zu finden glauben. Für sie bedeutet dann das Reich der Lilie überhaupt das Reich einer Poesie und Kunst, die lediglich aus Formen ohne Lebensgehalt besteht; das Land jenseits des Flusses ist das Reich des realen praktischen Lebens, das, der Poesie und Kunst entbehrend, keine edle und schöne Form gewinnen, daher auch nicht zu höchster Lebensentfaltung gedeihen kann. Erst wenn die Zeit gekommen ist, wo beide sich vereinigen, wird ein vollkommener Zustand herrschen. —

Die Inhaltsangabe und die beiden verschiedenen Auslegungen des „Märchens" hier anzuführen, war schon wegen der späteren Vergleichung mit dem Märchen des Novalis nötig. Doch weit wichtiger und dem Thema der Arbeit erst recht entsprechend stellt sich jetzt die Frage nach seiner künstlerischen Form. Auch hierüber sind von verschiedenen Seiten Lob und Tadel laut geworden. Bei unbefangener Betrachtung wird man indessen wohl zugeben müssen, daß hier eine wenig glückliche Schöpfung Goethes vorliegt. Denn wir haben es doch nur allzu sichtbar mit einer Allegorie zu tun, und alle Kunst des Aufbaues, der musikalische Reiz der Sprache, das farbige Detail, das gleichsam eine blühende Umkleidung geschaffen hat, können uns doch nicht diesen durchaus unpoetischen Kern verbergen. Von einer Dichtung müssen wir, wenigstens nach unsern heutigen Kunstanschauungen, verlangen, daß

sie eine lebendige, aus sich selbst heraus verständliche Welt sei, zugleich in sich abgeschlossen. Die Menschen und die Handlungen, die darin vorkommen, müssen sich ihrer Bedeutung nach völlig in diesem Rahmen erschöpfen, nicht auf etwas außerhalb der Kunstschöpfung Liegendes hinweisen oder gar darin erst ihre Erklärung finden. Erfüllt eine Dichtung diese Forderungen, so werden bei unbefangener Hingabe die Vorstellungen, die sie in uns erweckt, zunächst auch völlig in ihrem Rahmen bleiben. Sie hat für uns ihr eigenes Leben, ihre eigene Wirklichkeit, und wir denken gar nicht daran, uns ihre Geschehnisse auf besondere Weise auszulegen oder ihre Menschen uns umzudeuten. Denn da diese zunächst auf unsere Anschauungskraft wirkten, wir sie gleichsam mit unsern Augen entstehen, sich entwickeln oder sich ausleben sahen, so bedeuten sie, so sind sie für uns eben das, was wir sahen; gleichwie die Vorgänge und Erscheinungen der realen Wirklichkeit. Das ist die erste, die rein ästhetische Wirkung jeder echten Kunstschöpfung. Daneben wird dann freilich weiter hinausdeutend der Eindruck in uns mächtig, daß das, was wir im Bilde der Dichtung erschauten, im wirklichen Leben sein Widerspiel hat, ja, daß weit über den in der Dichtung dargestellten Einzelfall hinaus ihre Menschen und Geschehnisse für ganze Klassen von Menschen und Geschehnissen der wirklichen Welt typisch erscheinen. So gelangen wir denn doch dazu, zwischen einer Dichtung und der realen Wirklichkeit tiefgehende Beziehungen zu konstatieren, aber — und das ist wichtig — unbeschadet der Selbständigkeit und Abgeschlossenheit, in der sich uns die Welt des Kunstwerks repräsentiert. Und diese andere, auch echt künstlerische Wirkung wird als die symbolische bezeichnet. Nur darf man nicht symbolisch und allegorisch miteinander verwechseln, und das ist allerdings Ausdeutern von Goethes „Märchen“ passiert. Zu echter symbolischer Wirkung gelangt erst die spätere von Goethe unabhängig entstandene Kunstmärchendichtung, und besonders bei Tieck werden wir dann auf den eigenartig symbolischen Charakter hinzuweisen haben. Goethes Werk bleibt noch vollständig Allegorie und, das dürfen wir jetzt hinzusetzen, ist eben deswegen kein reines Kunstgebilde geworden. Diesen allegorischen Charakter noch in den Einzelheiten nachzuweisen, können wir uns hier ersparen durch

den einfachen Hinweis auf die vorangestellte Inhaltsangabe und die daran geknüpften Erklärungen. Nur allgemein kann noch hinzugefügt werden, daß das Märchen weder als Ganzes verstanden werden kann, ohne daß man eine Auslegung hinzuzieht, noch sind die einzelnen Vorgänge darin und die Charakteristika der einzelnen Personen aus der Welt dieses Märchens selbst heraus verständlich. Vielmehr erscheinen sie zum Teil ganz sinnlos, wenn man sie nicht durch außerhalb des Kunstwerks liegende Vorgänge sich erklärt. Daß hierdurch ein reines Genießen des Werkes dem Leser unmöglich gemacht wird, ist wohl selbstverständlich. Schwerlich wird Meyer von Waldeck viel Zustimmung finden für seine Ansicht, daß „die Reihe von mühsamen Deutungsversuchen und Erklärungen für das Märchen und seine wunderbare Tiefe spricht“[5]). Wenn eine Dichtung, und gar ein Märchen, mühsamer Deutungsversuche und Erklärungen unabweislich bedarf, so steht es ganz gewiß nicht zum besten mit seiner reinen künstlerischen Gestalt. —

Anders freilich haben über das Werk Goethes gleich nach seinem Erscheinen die Romantiker geurteilt. Und da das „Märchen“ für ihre eigene Theorie der Märchendichtung von Bedeutung gewesen ist, dazu auch bei einer Schöpfung ihres bedeutendsten Dichters, Novalis, stärksten Einfluß ausübte, so empfiehlt es sich, ihre Aussprüche darüber hier anzuführen:

Als Erster urteilte August Wilhelm Schlegel in einer Rezension von Schillers Horen aus dem Jahre 1796, wo es am Schluß der Besprechung von den „U. d. A.“ heißt[6]): „Was aber alles Belehrende und Ergötzende in den vorigen Unterhaltungen dahinten läßt, was ein sanftes Wohlgefallen in das lebhafteste Vergnügen verwandelt, ist das Märchen, zu dem wir durch treffende Winke über das Wesen der Phantasie vorbereitet werden. Sie gaukelt uns alsdann das lieblichste Märchen vor, das je von ihrem Himmel auf die dürre Erde herabgefallen ist. Alle ihre Jugend und Fröhlichkeit scheint wach geworden zu sein. So bunt sie aber ihr Gemälde mischt, so gemildert ist es

[5]) M. v. W., Goethes Märchendichtungen, S. 168.

[6]) In den „Recensionen aus der Jenaischen allgemeinen Litteraturzeitung 1796.“ Wieder abgedruckt in A. W. von Schlegels sämtlichen Werken, Leipzig 1846, Bd. X, S. 85—86. — (In diesem wie in allen folgenden Zitaten ist die Schreibung des Originals beibehalten.)

dennoch in seiner Haltung. Eine Reihe der lieblichsten Bilder zieht uns fort; sie gehen zuweilen in eine lächelnde Charakteristik, und dann wieder ins Rührende über: doch liegt das Rührende mehr in der holden Zartheit der Schilderung, als im Mitleiden, das der Gegenstand erweckt. Nie gab es einen liebenswürdigeren Schmerz, als den der süßen Lilie; überhaupt erregt sie ein Gefühl, als wenn man den Duft der Blumen, deren Namen sie führt, in freier Luft einatmete. Dazwischen bringt irgend ein komischer Zug, wie die Verlegenheit der guten Alten um ihre Hand, zum Lächeln, oder man erheitert sich bei den Irrlichtern, einem Völkchen, das hier in seiner ganzen Beweglichkeit ergriffen und wie fest gezaubert ist, ohne still zu stehen. Es ist eine Zeichnung, bei der man nicht ohne Ergötzen verweilen kann; sie erschöpft, was sie darstellen soll, und gleitet doch leicht darüber hinweg, wie die Nymphe über die Spitzen des Grases. So schwebt das ganze Märchen hin, und wer sich nicht an ihm erfreuen wollte, müßte wenigstens nicht mit unbefangenem Geiste sich belustigen können, oder alle Werke, woran die Einbildungskraft allein Teil hat, lästig finden. Alsdann könnte ihn vielleicht noch unterhalten, nach einem haltbaren Faden der Deutung zu suchen, welches wir noch nicht unternommen haben. Im Einzelnen ist Sinn und Bedeutung nicht schwer zu erkennen. Bei der Flüchtigkeit, die man sonst nur den Landsleuten der Irrlichter zutrauen sollte, schimmert ein gewisser Ernst durch, der „nicht schwer wird über Allem“, wie die Landsleute des Vf., sondern eben hinreicht, eine desto angenehmere Erinnerung der empfundenen Lust zurückzulassen. Es ist kaum nötig, zu bemerken, daß nirgends Überladung, weder in der Sprache, noch in den Beschreibungen stattfindet.“ —

Noch einmal im Jahre 1798 wird das „Märchen“ von A. W. Schlegel erwähnt und als das „goldene Märchen, das Märchen par excellence“ bezeichnet[7]).

In den umrahmenden Gesprächen zum „Phantasus“ schickt Tieck seinen eigenen Märchen eine ästhetische Erörterung voraus[8]): „Es ist schwer, sagte Anton, zu bestimmen, worin denn

[7]) Athenaeum, Berlin 1798. Ersten Bandes erstes Stück, S. 174/75.

[8]) Ludwig Tiecks Schriften. Berlin 1828. IV. Band, Phantasus. Erster Teil. S. 119—121.

ein Mährchen eigentlich bestehen und welchen Ton es halten soll. Wir wissen nicht, was es ist, und können auch nur wenige Rechenschaft darüber geben, wie es entstanden sein mag. Wir finden es vor, jeder bearbeitet es auf eigene Weise und denkt sich etwas anderes dabei, und doch kommen fast alle in gewissen Dingen überein, selbst die witzigen nicht ausgenommen, die jenes Kolorit nicht ganz entbehren können, jenen wundersamen Ton, der in uns anschlägt, wenn wir nur das Wort Mährchen nennen hören. — Die witzigen, sagte Klara, sind mir von je verhaßt gewesen. So habe ich den Hamiltonschen nie viel Geschmack abgewinnen können, so berühmt sie auch sind: die Dahlenden im Feen-Cabinet zogen mich vor Jahren an, um mich nachher desto gründlicher zu ermüden und zurückzustoßen, und unserm Musäus bin ich oft recht böse gewesen, daß er mit seinem spaßhaften Ton, mit seiner Manier, den Leser zu necken, und ihm quer in seine Erfindung und Täuschung hineinzufallen, oft die schönsten Erfindungen und Sagen nur entstellt und fast verdorben hat. Dagegen finde ich die arabischen Märchen, auch die lustigen, äußerst ergötzlich.

Es scheint, sagte Anton, Sie verlangen einen still fortschreitenden Ton der Erzählung, eine gewisse Unschuld der Darstellung in diesen Gedichten, die wie sanft phantasierende Musik ohne Lärm und Geräusch die Seele fesselt, und ich glaube, daß ich mit Ihnen derselben Meinung bin. Darum ist das Goethische Märchen ein Meisterstück zu nennen.

Gewiß, sagt Rosalie, insofern wir mit einem Gedicht zufrieden sein können, das keinen Inhalt hat. Ein Werk der Phantasie soll zwar keinen bittern Nachgeschmack zurücklassen, aber doch ein Nachgenießen und Nachtönen; dieses verfliegt und zersplittert aber noch mehr als ein Traum, und ich habe deshalb das herrliche Mährchen des Novalis, soweit ich es verstehen konnte, diesem weit vorgezogen, welches auch alle Erinnerungen anregt, aber uns zugleich rührt und begeistert und den lieblichsten Wohllaut in der Seele noch lange nachtönen läßt.“ — —

Während nunmehr das Gespräch sich der Märchenwelt des Ariost zuwendet, wird endlich im allgemeinen vom Dichter gefordert:

„Es soll sich sein Gedicht zum Ganzen ründen.
Er will nicht Mährchen über Mährchen häufen,
Die reizend unterhalten und zuletzt
Wie lose Worte nur verklingend täuschen."

Und hören wir jetzt schließlich noch Hardenberg-Novalis. Auf Novalis hat Goethes Märchen sicherlich den stärksten Eindruck gemacht, da es ihn ja zu eigener nachbildender Produktion gereizt hat. In zahlreichen Aussprüchen, die oft freilich nur ganz kurz andeutend und kaum verständlich sind, hat er seine Ansichten über das Wesen des Märchens niedergelegt. Goethes Dichtung wird hierin seine Anschauungen mitbestimmt haben, auf diese selbst lassen sich nur zwei Stellen in seinen Schriften mit Gewißheit beziehen. Unter dem Titel „Blumen" veröffentlichte Novalis in den „Jahrbüchern der preußischen Monarchie" 1798, Bd. 2. acht kurze Gedichte zur Verherrlichung Friedrich Wilhelms III. und der Königin Luise. Das fünfte lautet[9]):

„Es ist an der Zeit.

Glänzend steht nun die Brücke, der mächtige Schatten erinnert
Nur an die Zeit noch, es ruht ewig der Tempel nun hier.
Götzen von Stein und Metall mit furchtbaren Zeichen der Willkühr
Sind gestürzt, und wir sehn dort nur ein liebendes Paar —
An der Umarmung erkennt ein jeder die alten Dynasten,
Kennt den Steuermann, kennt wieder die glückliche Zeit."

Der Dichter wird es wohl selbst kaum ernsthaft geglaubt haben, daß Goethe bei seinem Märchen aus dem Jahre 1795 an das preußische Königspaar, das erst zwei Jahre später den Thron bestieg, gedacht haben kann. Für das Märchen indes scheint es uns immerhin charakteristisch zu sein, daß es den Novalis zu solcher allegorischer Ausdeutung auf die zeitgenössischen Ereignisse verleiten konnte.

Die zweite Äußerung über Goethes Dichtung, in den Fragmenten, lautet kurz: „Goethes Märchen ist eine erzählte Oper"[10]).

Durch diese Begriffsbestimmung will Novalis offenbar die musikalische Stimmung des Werkes und seine bunte Mannigfaltigkeit hervorheben, zwei Vorzüge, auf die auch von uns be-

[9]) Novalis' Schriften, Neuausgabe von Ernst Heilborn. Berlin 1901. I. Bd. S. 360.

[10]) Schriften II, 1. S. 82.

reits hingewiesen wurde, und auf die sich auch in der Hauptsache das bewundernde Lob Schlegels und das eingeschränkte Ludwig Tiecks bezieht. Das Kunstwidrige, das sich im allegorischen Kern barg, haben die Romantiker nicht recht empfunden.

Zwei spätere Dichter indessen deuten schon darauf hin, Paul Heyse und Hermann Kurz, in der Einleitung zur „Melusine", womit sie ihren „Deutschen Novellenschatz" eröffnen[11]):

„Die Goetheschen Märchen sind überhaupt nicht Märchen im reinen und erst dem neueren Verständnis erschlossenen Sinn des Worts: an die Rococozeit anklingend, aus der sie stammen, sind sie ein zerfließendes Spiel mit halb versteckten, da und dort bedeutungsvoll hervortretenden und dann wieder neckisch untertauchenden Begriffen, ein wunderbar reizendes Geschlinge von Gedankenarabesken, die, wie der Dichter selbst zu verstehen giebt, an Alles und doch auch wieder an Nichts erinnern wollen."

Billig ist es, nach so vielen fremden Urteilen auch Goethes Forderungen zu vernehmen, die er an ein Märchen stellte, und die er seinem eigenen im Rahmengespräch der U. d. A. vorausschickt:

„Wissen Sie nicht," sagte Karl zum Alten, „uns irgend ein Märchen zu erzählen? Die Einbildungskraft ist ein schönes Vermögen, nur mag ich nicht gern, wenn sie das, was wirklich geschehen ist, verarbeiten will; die lustigen Gestalten, die sie erschafft, sind uns als Wesen einer eigenen Gattung sehr willkommen; verbunden mit der Wahrheit, bringt sie meist nur Ungeheuer hervor, und scheint mir alsdann gewöhnlich mit dem Verstand und der Vernunft in Widerspruch zu stehen. Sie muß sich, däucht mich, an keinen Gegenstand hängen, sie muß uns keinen Gegenstand aufdringen wollen; sie soll, wenn sie Kunstwerke hervorbringt, nur wie eine Musik auf uns selbst spielen, uns in uns selbst bewegen, und zwar so, daß wir vergessen, daß etwas außer uns sei, das diese Bewegung hervorbringt." Und der Alte gibt die Zusicherung: „Diesen Abend verspreche ich Ihnen ein Märchen, durch das sie an nichts und an alles erinnert werden sollen." —

[11]) Deutscher Novellenschatz, herausgegeben von Paul Heyse und Hermann Kurz. München, o. J. I. Bd. S. 3.

Ein näheres Eingehen auf diese theoretischen Bemerkungen ist zum Teil durch voraufgegangene Darlegungen unnötig gemacht, auch wird gelegentlich der neuen Tieckschen Märchengattung ein Übriges gesagt werden. Daß Goethe seine Forderungen im eigenen Märchen nicht alle erfüllt hat, daß die luftigen Gestalten seiner Einbildungskraft uns nicht als Wesen einer eigenen Gattung erscheinen, vielmehr mit der Wahrheit, der Wirklichkeit, in Beziehung gebracht sind, bedarf hier ebensowenig einer erneuten Auseinandersetzung. Doch diese Bemerkungen Goethes zusammen mit der Charakterisierung von Heyse und Kurz zeigen uns am deutlichsten die wörtlich anklingende Übereinstimmung mit der Märchentheorie der Romantiker. Bei Tieck, den wir bereits anführen konnten, wurde „Darstellung wie sanft phantasierende Musik“ gefordert. Am eingehendsten hat sich indes Novalis geäußert[12]):

„Ein Mährchen ist wie ein Traumbild ohne Zusammenhang. Ein Ensemble wunderbarer Dinge und Begebenheiten, z. B. eine musikalische Phantasie, die harmonischen Folgen einer Aeolsharfe, die Natur selbst. —

„In einem ächten Mährchen muß alles wunderbar, geheimnisvoll und zusammenhängend seyn; alles belebt, jedes auf eine andere Art. Die ganze Natur muß wunderlich mit der ganzen Geisterwelt gemischt seyn; hier tritt die Zeit der allgemeinen Anarchie, der Gesetzlosigkeit, Freiheit, der Naturstand der Natur, die Zeit vor der Welt ein. Diese Zeit vor der Welt liefert gleichsam die zerstreuten Züge der Zeit nach der Welt, wie der Naturzustand ein sonderbares Bild des ewigen Reiches ist. Die Welt des Mährchens ist die der Welt der Wahrheit durchaus entgegengesetzte, und eben darum ihr so durchaus ähnlich, wie das Chaos der vollendeten Schöpfung ähnlich ist. — In der künftigen Welt ist alles wie in der ehemaligen, und doch durchaus anders; die künftige Welt ist das vernünftige Chaos; das Chaos, das sich selbst durchdrang, das in sich und außer sich ist. — Das ächte Mährchen muß zugleich prophetische Darstellung, idealische Darstellung, absolut notwendige

[12]) Diese Aussprüche von Novalis stehen in der Ausgabe von Heilborn überall zwischen den Fragmenten zerstreut, ihrer ursprünglichen Niederschrift entsprechend. In der Ausgabe von Tieck und Schlegel ist der größte Teil zu einer Gruppe vereinigt. In dieser Form sind sie hier wiedergegeben.

Darstellung seyn. Der ächte Mährchendichter ist ein Seher der Zukunft. — — — Es liegt nur an der Schwäche unsrer Organe und der Selbstberührung, daß wir uns nicht in einer Feenwelt erblicken. Alle Mährchen sind nur Träume von jener heimathlichen Welt, die überall und nirgend ist. Die höheren Mächte in uns, die einst als Genien unsern Willen vollbringen werden, sind jetzt Musen, die uns auf dieser mühseligen Laufbahn mit süßen Erinnerungen erquicken." —

Und dem Märchen, dessen Wesen er so umschrieben hat, weist Novalis einen Platz unter den andern Dichtungsarten an, einen höchsten:

„Das Mährchen ist gleichsam der Kanon der Poesie, alles Poetische muß mährchenhaft sein." Als einen Kanon der modernen Poesie, als die Form der modernen Dichtung schlechtweg hatte nun Friedrich Schlegel bereits, auf Grund des „Wilhelm Meister", die Romanform hingestellt. Novalis weiß seine Theorie damit in Einklang zu bringen: Der Roman soll in ein Märchen auslaufen. Und diese Anschauung findet wieder Schlegels Zustimmung[13]). — Im ersten Stück der Zeitschrift „Europa" gibt er unter dem Titel „Litteratur" eine allgemeine Übersicht über die damals neueren Erscheinungen auf dem literarischen Gebiete. Seiner Neigung zum Theoretisieren und Systematisieren folgend, teilt er dabei die Poesie in eine exoterische und esoterische ein; während er zur ersten die dramatische Dichtung rechnet, zerlegt er die andere noch in eine didaktische, mythologische und romanartige, und im Anschluß an den Roman heißt es dann:

„Es ist vielleicht einer Mißdeutung unterworfen, wenn ich sage, daß jeder Roman nach Art eines Mährchens construirt seyn sollte, jede wahre Mythologie es aber unfehlbar ist, weil die nähere Anwendung dieses Satzes viele Modificationen erfordern würde. Glücklicherweise aber kommt mir ein Beispiel zu statten, welches jedem, der es studieren will, meine Behauptung deutlich machen und ihm den Übergang vom Roman zur Mythologie zeigen kann. Es ist der unvollendet gebliebene Heinrich von Ofterdingen von Novalis." —

[13]) „Europa". Eine Zeitschrift herg. von Friedrich Schlegel, Frankfurt a. M. 1803. I, 1. S. 41 ff.

So stehen schließlich auch hier der genialste Dichter und der genialste Kritiker der Frühromantik auf gemeinsamem Boden.

Der Dichter hat dann der Idee die lebendige Gestalt gegeben: Heinrich von Ofterdingen ist der Roman, worin die Wirklichkeit zum Märchen, das Märchen zur Wirklichkeit wird — oder werden sollte. Denn das Werk ist Fragment geblieben. Doch am Schluß des vollendeten ersten Teiles steht eben jenes Märchen, auf das schon hingewiesen ist, das nach dem Vorbilde des Goetheschen geschaffen wurde.

Leicht ersichtlich wird aus dem Gesagten: Dieses Märchen steht in engerem Zusammenhang mit dem Roman als das Goethes mit den „Unterhaltungen". Haym bezeichnet es geradezu als „den Kern und Mittelpunkt des Heinrich von Ofterdingen", als „einen Schlüssel für den Plan des Ganzen". — Doch bedarf seine Bezeichnung einer Einschränkung: Der erste vollendete Teil des Ofterdingen, der „Die Erwartung" genannt wurde, besteht unabhängig vom Märchen, das erst durch seine Beziehungen auf den II. Teil, „Die Erfüllung", der nicht ausgeführt wurde, für den Roman Bedeutung erlangt. Mitten in die große Dichtung hinein stellt sich hier eine kleinere, die den weiteren Verlauf der größeren gleichsam vorwegnimmt, ihn uns im Bilde eines Märchens vorführt.

Aber noch enger sollte die Verbindung werden. Seiner Theorie entsprechend wollte Novalis die Personen des Märchens schließlich im Roman selbst auftreten lassen, sie mit denen des Romans identifizieren und so Roman und Märchen ineinander übergehen lassen. — —

Liest man nun den Roman, soweit er uns überliefert ist, und das Märchen, so erhebt sich eine Frage, deren Beantwortung freilich das mir vorliegende Material nicht ermöglicht. Denn man müßte dazu die noch vorhandenen Handschriften miteinander vergleichen. — Die Frage lautet: Wurde das Märchen von vornherein für den Roman und in Hinblick auf seine Weiterentwicklung geschrieben — oder ist es zunächst unabhängig von ihm entstanden — wurde es etwa früher geschrieben? Im Roman selbst wird Heinrich von Ofterdingen durch Klingsohr in die Dichtkunst eingeweiht. Sie reden auch über Märchendichtung: „Ich möchte gerne eines von dir hören, sagte Heinrich. — Ich will heute Abend deinen Wunsch befriedigen. Es ist mir

Eins erinnerlich, was ich noch in jungen Jahren machte, wovon es noch deutliche Spuren an sich trägt.“ —

Hat Novalis hier vielleicht eine versteckte Andeutung über sein eigenes Verhältnis zu dem Märchen gegeben und damit zugleich über dessen zeitliches Verhältnis zum Roman, der erst im Winter von 1799 auf 1800 entstand? Eine genaue sprachliche Untersuchung dürfte da wohl auch einen ziemlich sichern Aufschluß geben und würde am Ende die ursprüngliche Selbständigkeit des Märchens dartun. — Mag es nun damit bestellt sein, wie es will: Das Märchen allein, herausgelöst aus der größeren Dichtung, als ein in sich abgeschlossenes Ganzes zu betrachten, ist jedenfalls sehr wohl möglich; und das soll denn auch hier geschehen, ohne daß jedoch die Fäden, die es wieder mit dem Roman verknüpfen, ganz fallen gelassen werden. — Was uns erzählt wird, ist ungefähr folgendes:

Wir werden zunächst ins Reich des Königs Arctur geführt. Seine Hauptstadt und seinen Palast schildert Novalis uns in wundervoll phantastischer Art. Die hohen bunten Fenster des Palastes werden von innen heraus hell, seine gewaltigen Säulen und Mauern stehen im reinsten milchblauen Schimmer und spielen mit den sanftesten Farben. Auf dem großen Platz vor dem Palaste ist ein Garten aus Metallbäumen und Kristallpflanzen, mit Edelsteinfrüchten und Blüten übersäet, und seine Pracht vollendet ein hoher Springquell, in der Mitte, der zu Eis erstarrt ist. Die Stadt, die diese Königsburg umschließt, erscheint hell und klar, mit glatten durchsichtigen Mauern, mit edlem Stil aller Gebäude und in allen Fenstern mit zierlichen Gefäßen von Ton voll der mannigfaltigsten Eis- und Schneeblumen. Den hohen Berg, auf dem die Stadt sich erhebt, umgürtet ein starres Eismeer. — Im Palaste ruht auf seidenen Polstern Freya, König Arcturs schöne Tochter. Sie ist in einen gelähmten Zustand gebannt und erwartet mit klagender Ungeduld ihre Erlösung. Ein prächtiger Vogel meldet die Ankunft des Vaters. Arctur erscheint mit einem zahlreichen Gefolge, von Musik umklungen, und begrüßt die Tochter. Dienerinnen bringen ihm einen Tisch und eine Menge von Blättern mit tiefsinnigen Zeichen, Sternenbildern gleich. Mit Freya zusammen legt er aus ihnen Figuren zurecht, die ihn die Zukunft erkennen lassen, und er kann endlich voll Freuden ausrufen: „Es wird alles gut!“ — —

In einer andern Burg, fern dem Reiche des Königs Arctur, finden wir in einem Zimmer den jungen Eros und seine Amme Ginnistan, die ihr Töchterchen Fabel an der Brust hat; daneben arbeitet unverdrossen ein mürrischer Schreiber, am Hausaltar steht eine edle, göttergleiche Frau, Sophie, welche die vollbeschriebenen Blätter des Schreibers in Wasser taucht, worauf die Schrift wieder verlöscht. Mutter und Vater des Eros treten herein. Der Vater hat ein schlangenförmiges Eisen in der Hand, das nach Norden weist, bei dessen Berührung der kleine Eros zusehends zu einem schönen Jüngling emporwächst. Mit dem Magnet ausgerüstet begibt er sich dann mit Ginnistan auf Reisen. Sie gelangen in das Reich des Mondes, der Ginnistans Vater ist, und der seine Tochter freudig begrüßt. Das Wiedersehen wird von Novalis in Versen dargestellt. Dann verweilen sie in den Gärten des Mondreiches, die in ebenso phantastisch prächtigen Farben geschildert werden wie der Garten König Arcturs. Hier erwacht bei Ginnistan leidenschaftliche Neigung zu ihrem schönen Begleiter, die Eros erwidert. Sie überlassen sich ungestümer Zärtlichkeit und vergessen darüber vorläufig das Ziel ihrer Reise. — Daheim gewinnt währenddessen der feindselige Schreiber die Oberhand. Vater und Mutter bindet er mit Hilfe des aufrührerischen Gesindes, doch gelingt es Sophien und der kleinen Fabel zu entkommen. Fabel gerät zunächst in das Höhlenreich der drei bösen alten Spinnerinnen, die ihr aber nichts anhaben können, denn Fabel vernichtet sie mit Hilfe der Taranteln und Kreuzspinnen. Sie eilt zum König Arctur, kündet ihm die nahe bevorstehende Erlösung an und kehrt dann nach Hause zurück. Von ferne schon erblickt sie eine hohe Flamme, die dem Scheiterhaufen entsteigt, auf dem Eros Mutter geopfert wurde. Darüber aber schwebt auf blauen Schleiern Sophie. Höher und glänzender immer steigt die Flamme empor, die alte Sonne erlischt vor ihrem Schein, wird schließlich eine ausgebrannte schwarze Schlacke und stürzt so ins Meer, während die Flamme langsam nach Norden zieht. Im alten zerstörten Hause finden sich indessen Ginnistan, Eros, Sophie und Fabel wieder zusammen; auch den Vater entdeckt man auf einem Ruhebett, anscheinend tot, aber er wird wieder zum Leben erweckt und nun mit Ginnistan, die bisher seine Geliebte war — ihr gemein-

sames Kind ist Fabel — dauernd verbunden. Alle ziehen nun auf Sophiens Geheiß ins Reich des Königs Arctur. Hier hat die Flamme der Mutter die starren Eisgefilde in blühende Landschaft verwandelt. „Es war ein mächtiger Frühling über die Erde verbreitet . . . Die Blumen und Bäume wuchsen und grünten mit Macht. Alles schien beseelt. Alles sprach und sang. Fabel grüßte überall alte Bekannte. Die Thiere nahten sich mit freundlichen Grüßen den erwachten Menschen.“ Eros erlöst nun im Palaste Arcturs durch einen feurigen Kuß die schöne Freya und wird mit ihr verbunden in Ewigkeit regieren. Fabel erhält eine Spindel; aus sich selbst spinnt sie einen goldenen unzerreißlichen Faden hervor. Auf den Fittichen eines Phönix wird sie zum Himmel über dem Hochzeitsbett emporgetragen, und so über Allem thronend singt sie mit lauter Stimme:

„Gegründet ist das Reich der Ewigkeit,
In Lieb' und Frieden endigt sich der Streit,
Vorüber ging der lange Traum der Schmerzen.
Sophie ist ewig Priesterin der Herzen.“

So etwa erscheint der aus buntem Nebenwerk herausgeschälte Kern des Märchens, dessen allegorische Natur auf der Hand liegt. Ebenso ist die Ausdeutung der Allegorie leicht ersichtlich, weswegen denn auch die bisherigen Interpreten ziemlich genau übereinstimmen[14]). Freilich warnt Heilborn mit Recht davor, jeder Person eine allegorische Rolle zuzuerteilen; vieles ist ein freies Spiel der Phantasie, doch lassen sich in den Hauptpersonen mit ziemlicher Sicherheit die Träger folgender abstrakter Ideen erkennen:

Der Vater des Eros und der Fabel ist der schöpferische Sinn; Eros Mutter vertritt das Herz, das innige Gemüt; Ginnistan, die Mutter der Fabel, d. h. der Poesie, ist die Phantasie; Sophie bezeichnet natürlich die göttliche Weisheit, da sie aber zugleich den Namen von Novalis jungverstorbener Braut trägt, so scheinen auch gewisse ganz persönliche Beziehungen des Dichters ihre Stellung beeinflußt zu haben; der Schreiber steht ihnen als Symbol nüchterner Prosa gegenüber,

[14]) Vergl. Haym, Romant. Schule, S. 383 ff; Hettner, Die romant. Schule, S. 83; Heilborn, Novalis, der Romantiker, S. 183 ff. —

als Vertreter verstandesstolzer Aufklärung; die Spinnerinnen bedeuten die todbringenden Parzen; König Arctur ist der Geist des Lebens, seine Tochter die Sehnsucht oder vielleicht auch die Freiheit, und beide sind durch den „petrificierenden und petrificierten Verstand“ — wie Novalis es selbst in einem Brief an Friedrich Schlegel bezeichnet — in Banden geschlagen. Die Vermählung von Eros und Freya führt das goldene Zeitalter herauf, das keinen Tod mehr kennt, und wo alles in den Zustand der Poesie übergeht, wo das Märchen zur Wirklichkeit wird. —

Leicht zu erkennen ist nun auch die Verwandtschaft dieser Dichtung mit Goethes „Märchen“. Schon im Hinblick auf die Sprache. Nur soll man nicht in zufälligen einzelnen Ausdrücken die Ähnlichkeiten finden wollen; es ist vielmehr der ganze Vortragston, der den gleichen Klang zu haben scheint. Und auch hier darf man im Vergleich nicht zu weit gehen. Denn wie für die Sprache des „Heinrich von Ofterdingen“ „Sternbald“ und „Wilhelm Meister“ das Vorbild abgaben, und doch diese Sprache so ganz der Ausdruck der Persönlichkeit des Novalis geworden ist, so hat der Dichter gleichfalls im Märchen es verstanden, seiner Diktion eigenes Gepräge zu verleihen. Wichtiger ist die Übereinstimmung im logischen Aufbau und der Grundidee beider Dichtungen. Wie Goethe führt uns auch Novalis zwei verschiedene Reiche vor, die beide in einem unentwickelten oder verwirrten Zustande sich befinden. Ihre Vereinigung, ihre wechselseitige Durchdringung ist das Ziel aller nun folgenden Handlungen, und die Erreichung des Ziels wird in beiden Fällen durch die glückliche Erlösung einer verzauberten Prinzessin zum Ausdruck gebracht. Die Folge der Erlösung ist dann hier wie dort das Heraufkommen eines goldenen Zeitalters. — Man sieht: Novalis kann die Idee des Ganzen bei Goethe empfangen haben — er muß es nicht. Denn zunächst ist der Gedanke, daß sich mit der Lösung irgend einer einzelnen Verzauberung zugleich die Verwandlung eines allgemeinen unangenehmen Zustandes in einen erfreulichen verbindet, ein altes, viel angewandtes Märchenmotiv. Die besondere Idee aber von einem goldenen Zeitalter war schon dem jungen Novalis vertraut. Wir besitzen dafür ein Zeugnis in einem Brief von Friedrich Schlegel an August

Wilhelm. Es heißt darin[15]): „ . . . Das Schicksal hat einen jungen Mann in meine Hand gegeben, aus dem Alles werden kann. . . . mit wildem Feuer trug er mir einen der ersten Abende seine Meinung vor — es sei gar nichts Böses in der Welt — und Alles nahe sich wieder dem goldenen Zeitalter.“ —

Dieser „junge Mann“ war Novalis, und Friedrichs Brief muß Ende 1791 oder Anfang 1792 geschrieben sein. Goethes Märchen wurde 1795 veröffentlicht. Die Gedankenübereinstimmung braucht also keine Abhängigkeit zu sein.

Und ebenso interessant mindestens wie die Übereinstimmung ist auch die Verschiedenheit der endgültigen ideellen Lösung bei beiden Dichtern. Wir sahen, daß bei Goethe das Reich der leeren Kunstformen mit dem Reich des prosaischen Lebens sich aufs innigste verband, daß beide sich in gegenseitiger Durchdringung belebten und befruchteten, und daß dadurch erst das neue, glückliche Dasein entstand. Anders bei Novalis. Er weiß von keiner Verbindung zwischen dem heutigen Reiche der Prosa und dem kommenden der Poesie, das er erträumt. Für ihn gilt es, daß das alte prosaische Leben völlig der Zerstörung anheimfalle. Die alte Sonne stürzt herab, die neue führt in ein andres Land, wo die Poesie allein herrscht. — Dieser Unterschied ist nun ein tiefstgehender. Man darf da nur nicht bei den zwei Märchen stehen bleiben. Zunächst läßt sich gewissermaßen eine Gleichung aufstellen. Novalis' Märchen verhält sich zu Goethes wie Heinrich von Ofterdingen zu Wilhelm Meister. Womit wir denn zugleich auch die Verbindung wieder hergestellt haben zwischen Novalis' Märchen und dem Roman, in den es hineingehört. Am Schluß der „Erfüllung“ sollten ja die Wirklichkeit des Romans und die Welt des Märchens ineinander übergehn: Heinrich begegnet den Personen des Märchens, die Wirklichkeit verpoetisiert sich ihm, er findet heim ins Land der Dichtung. So war der unausgeführte Plan von Novalis. Anders bei Goethe. Wohl zieht auch Wilhelm gleich Heinrich fort, um einer unbestimmten künstlerischen Sehnsucht Genüge zu tun, doch gelangt er nicht in ein ideales Land der Poesie. Vielmehr „er tritt von einem leeren und unbestimmten Ideal in ein bestimmtes tätiges Leben.

[15]) Haym, S. 902.

aber ohne die idealisierende Kraft dabei einzubüßen“[16]). Also derselbe Gegensatz in der Lösung der beiden Romane, wie vorher der beiden Märchen. Und darüber noch weit hinaus offenbart sich uns hier überhaupt der große Gegensatz zwischen der Kunst- und Lebensanschauung Goethes einerseits und der Romantiker andererseits. Goethe wollte die Poesie dem Leben einordnen, die Romantiker wollten das Leben der Poesie unterordnen. Daß es der spezifisch romantischen Anschauung in umfassender Weise Ausdruck gegeben hat, darin liegt die große Bedeutung von Novalis' kleinem Märchen.

Sehen wir schließlich noch zu, wie es mit seiner rein künstlerischen Bedeutung bestellt ist. Da können wir auf Grund des früher bereits über Goethes Märchen Gesagten zu einer schnellen Entscheidung kommen. Denn wir haben es ja auch hier mit der Form einer unzweifelhaften Allegorie zu tun, die als eine durchaus unkünstlerische schon bei Goethe zurückgewiesen werden mußte. Doch bleibt es noch interessant, die beiden allegorischen Werke untereinander zu vergleichen. Wir konnten schon ein Urteil Tiecks anführen, worin er dem Märchen seines Freundes vor Goethes den Vorzug gibt. In Wahrheit leidet es aber an den gleichen Fehlern, ja es ist im Grunde als noch unkünstlerischer zu bezeichnen. Denn stärker noch tritt bei Novalis das allegorische Moment hervor; es macht sich schon teilweise bei der Namengebung — Sophie, Eros, Fabel, Arctur — aufdringlich bemerkbar. Wenn infolgedessen der Sinn der Allegorie nun auch leichter von uns erfaßt wird, so ist solche Überdeutlichkeit kaum ein poetischer Vorzug. Dagegen ist die bunte Umkleidung, sind die mannigfaltigen Erscheinungen und Geschehnisse noch willkürlicher und daher verwirrender als bei Goethe. Dem Urteil Tiecks gegenüber wird wohl dasjenige Hayms zu Recht bestehen. Er sagt von Novalis' Märchen[17]):

„Für dieses nämlich hat das unglückliche Goethe'sche Märchen, diese „erzählte Oper“, wie Novalis es irgendwo nennt, zum Vorbild gedient, nur daß sowohl die Bedeutsamkeit wie der bunte Wechsel der Erscheinungen in der Nachbildung noch weiter getrieben ist. . . .

[16]) Schiller an Goethe. Brief vom 8. Juli 1796.

[17]) Haym, S. 383/84.

Von einem unbefangenen Genuß dieser Dichtung kann nicht die Rede sein. Sie peinigt denjenigen, der sich lediglich an dem Reichtum der ineinander spielenden Bilder und an der Heiterkeit des Tones ergötzen möchte, durch die bald grell heraustretende bald wieder tief versteckte allegorische Meinung. . . . Sie zerstreut hinwiederum denjenigen, der darauf ausgeht, nur die metaphysischen und physikalischen Rätsel aufzulösen, durch die zufälligen Bewegungen und die buntscheckigen Trachten der sich hier durcheinander tummelnden Redoutenfiguren.“ —

Der Dritte, der den von Goethe eingeschlagenen Weg der Märchenallegorie betrat, war **Chamisso**, und dabei waren ihm Goethe und Novalis in gleicher Weise Führer. Die Dichtung, um die es sich hier handelt, heißt „Adelberts Fabel“[18]). Sie erzählt uns:

„Nach einem langen Schlaf erwacht Adelbert und besinnt sich, daß er eine weite Wanderung unternehmen wollte. Nun ist es aber um ihn her Winter geworden, er selbst fühlt sich am Boden fest gefroren, kann sich nicht erheben, schlummert wieder ein. Die Zeit geht über ihn hin, neues Erwachen wechselt mit neuem Entschlummern, die Kraft, sich aufzuraffen, findet er nicht. Enger und enger gleich Kerkermauern türmen sich Eiswände um ihn herum. Nur über sich erblickt er durch Eisrinde die Sternbilder, erblickt den vor allen glänzenden Polarstern. Eines Mittags erscheint ihm endlich ein Weib von strenger Schönheit. Sie schenkt ihm eine Locke und einen Ring. Beim Licht des Polarsterns liest er, nach vorher vergeblichen Versuchen, die Inschrift des Ringes. Sie lautet Thelein — „Wollen!“ „Ich will!“ ruft er, und nun gelingt es ihm, die Bande des Frostes zu zerbrechen. Die Sonne steigt empor, das Eis um ihn zerschmilzt, es wird zu einer wilden Flut, die ihn bedrängt. Da entführt ein Wind ihm die Locke ins Wasser, beherzt springt er ihr nach, da werden die Wogen sanft und tragen ihn dahin. Bald ist es nicht mehr die Locke, er sieht jene Frau selbst, die sie ihm geschenkt hat; sie verschwindet in einer Felsenspalte, er dringt ihr nach und gelangt durch einen lichtlosen unterirdischen Gang in einen weiten Felsensaal. Webstühle

[18]) Chamissos Werke, herausgeg. von G. Hesekiel. Berlin, Gustav Hempel. 2. Teil, S. 91—96.

ohne Zahl sind darin aufgestellt, an denen wetteifernd je zwei Gestalten, die eine mit einem Karfunkel, die andere mit eiserner Krone auf dem Haupte, arbeiten, und genau hinblickend erkennt er in ihnen die Abbilder der hohen Frau wieder, die ihn aus seinem schlafgelähmten Zustande aufgerufen hatte. Und er weiß jetzt, daß er seine Schicksalsgenien vor sich hat: „Ich habe Euch erkannt — Karfunkel Du meiner inneren Selbstmacht und Du, finsterer Widerstreit der äußeren Weltmächte!“ — In der Mitte des Raumes erschaut er dann auf einem Throne einen Alten, der auf der Stirn seinen Namen „Ananke“ trägt; seine Finger greifen in die Saiten einer Harfe, und nach ihren Akkorden ordnen sich die Bewegungen der webenden Gestalten. Nochmals betrachtet Adelbert seinen Ring und liest jetzt darauf „Synthelein“ Mitwollen! „Er fiel nieder in Anbetung vor dem Throne. Da erwachte er, und er hatte das Antlitz gewendet gegen die in Osten aufsteigende Sonne.“ —

Alles, was sich zur Deutung dieses Märchens, über seine literarischen Beziehungen und seine Beziehungen zum Leben des Dichters beibringen läßt, ist bereits von Oskar F. Walzel in so gründlicher Weise erörtert worden, daß es kaum möglich ist, etwas Neues hinzuzufügen[19]). —

Um zum rechten Verständnis zu gelangen, muß man sich vor allem die Lebenslage des Dichters in jener Zeit, wo er sein Märchen niederschrieb, vor Augen halten. Es entstand im April 1906. — Chamissos Schicksale sind hinlänglich bekannt. Damals stand er als preußischer Leutnant in der Festung Hamel. Sein Gemütszustand war der denkbar gedrückteste und zwiespältigste. Das Offiziersdasein behagte ihm nicht; im Drange, seine innere Ausbildung zu vollenden, sehnte er sich nach einem wissenschaftlichen Studium. Schon seit dem Jahre 1803, wo er die Berliner Schriftsteller Hitzig, Varnhagen, Fouqué, Theremin, Ludwig Robert u. a. m. kennen gelernt hatte, wo man sich unter dem Zeichen des Polarsterns zu einem Bunde vereinigt hatte, aus dessen Mitte der „grüne“ Almanach von 1804—1806 unter Varnhagens und Chamissos Redaktion hervorging — schon seit jener Zeit war das Schwanken, das Suchen nach dem rechten

[19]) Vergl. die ausführliche Einleitung zu Chamissos Werken, herausgeg. von Oskar F. Walzel. D. N. L. 148. Bd. — Dazu auch: O. F. Walzel, Chamissos Prosa-Erzählungen. Allgem. Ztg. 1891, Beilage Nr. 179/180.

Beruf in ihm rege geworden. Aber welche Aussichten boten sich dem armen Leutnant, der auf seine Gage angewiesen war, wenn er um den Abschied einkam? Wir verstehen daher leicht sein ewiges Zaudern. 1806 wurde nun seine Stellung noch durch die langsam sich verändernde politische Lage erschwert. Die bisherige Freundschaft zwischen Frankreich und Preußen begann zu wanken; wie sollte sich dabei Chamisso benehmen, der damals kaum entscheiden konnte, welches von den beiden Ländern er seine Heimat nennen durfte. Jetzt kam er zur Entschließung: er erbat seine Entlassung. Sie konnte ihm vorderhand nicht bewilligt werden, aber wenigstens hatte er jetzt gehandelt. Und in Hamel selbst noch entstand jetzt — in der Zeit vom 18.—25. April 1806 — „Adelberts Fabel", die den künstlerischen Niederschlag seiner inneren Wandlungen bedeutete, und deren Sinn jetzt leicht zu erfassen ist. Der Adelbert der Fabel ist der Dichter Adelbert Chamisso, der nach langem, untätigem Zaudern, von einer inneren Stimme geweckt, sich auf die Kraft seines Willens besinnt. Mit ihr gelingt es ihm jetzt auch, alle äußeren Hemmnisse auf seinem neuen Lebenswege zu bezwingen. Und dabei erschließt sich ihm nun zugleich die tiefe Einsicht, daß alles Leben aus dem Widerstreit der „inneren Selbstmacht" und der „finsteren äußeren Weltmächte" besteht. Über beiden aber thront noch die Ananke, die Notwendigkeit, die indessen aufhört für den Menschen eine „Notwendigkeit" zu sein, wenn er's nur vermag, mit ihrem Willen übereinzustimmen — Synthelein!

Walzel weist darauf hin, daß platonische Vorstellungen, die dem Dichter durch seinen Freund Neander übermittelt waren, bei der Ausgestaltung seines Märchens eine Rolle spielten. Er mag darin recht haben. Auch auf die Beziehungen zu Goethe und Novalis, auf die es uns hier ankommt, ist Walzel eingegangen. —

Daß Chamisso Goethes und Novalis Märchen schon gekannt hat, ist uns durch Briefe bezeugt, und beide können auf ihn von Einfluß gewesen sein, als er die Märchenform zur Darstellung eigener Erlebnisse wählte. Auch in Einzelheiten finden sich Übereinstimmungen. Adelberts untätigen Zustand kann man mit dem tatenlosen Dahinleben des jungen Königs bei Goethe vergleichen, während die Einschließung durch Eismauern an

Arcturs Palast bei Novalis erinnert. Allen drei Dichtungen gemeinsam ist auch, daß auf dem Wege zur Befreiung sich Hindernisse verschiedener Art entgegenstellen, die schließlich überwunden werden. —

Bei solchen Ähnlichkeiten begegnen wir doch auch einem bedeutsamen Unterschied. Goethe und Novalis wollten gleicherweise einer großen allgemeingültigen Idee — mochte sie auch wiederum bei jedem dieser beiden Dichter eine ganz verschiedene sein — durch das Märchen Ausdruck verleihen. Chamisso wollte nur allerpersönlichstes Leben gestalten; der Ideenkreis seines Werkes ist der weit engere. Aber diese Betonung des Persönlichen hier festzuhalten, ist notwendig. Sie kehrt als Charakteristikum wieder in Chamissos zweitem Märchen — sie verbindet uns „Adelberts Fabel“ mit „Peter Schlemihl“.

In künstlerischer Hinsicht schließlich ist wichtig, daß gleichfalls bei Chamisso die allegorische Form herrscht. Und zwar tritt sie hier am unverhülltesten hervor. Die reizvolle bunte Umkleidung, die uns vor allem bei Goethe, doch auch noch bei Novalis für Augenblicke über den nüchternen Kern hinwegtäuschen konnte, fehlt ganz. Keinen Augenblick sind wir darüber im Zweifel, daß alles, was in „Adelberts Fabel“ vor sich geht, nur sinnbildliche Bedeutung hat. Es ist nicht einmal ernsthaft der Versuch gemacht, die abstrakten Ideen in wirklich lebendigen Gestalten zu personifizieren. Die abstrakten Bezeichnungen sind einfach beibehalten: Ananke, Thelein, Synthelein, innere Selbsmacht, finstere Weltmächte — und sie wirken darum nicht konkreter, weil sie in griechischer Sprache ausgedrückt sind. In Wahrheit: wir befinden uns nicht mehr auf dem Boden der Dichtkunst. Deutlich offenbart sich uns hier die Allegorie als ein Zwitterding, das weder Philosophie noch Poesie ist. —

Wenn ein großer Künstler mit seinen Bestrebungen einmal auf den verkehrten Weg gerät, so erkennt man seinen Irrtum oft erst deutlich bei denen, die ihm hier nachfolgen, die in ihrer unzulänglichen Kraft das Verhängnisvolle jenes Irrtums unverhüllt zutage treten lassen. Goethe, Novalis, Chamisso — wie sich hier die Begabungen nach unten hin abstufen, so entfernt sich auch in gleicher Weise jedesmal ihr Werk weiter von der echten Kunst. Mit Schrecken mag man bei Chamisso erkennen,

wohin es geführt hätte, wenn die von Goethe vertretene Märchenform herrschend geworden wäre. Aber hier ist denn der Altmeister auch nicht, wie sonst in der Lyrik, der Erzählung und in einer bestimmten Richtung des Dramas, für die Entwicklung der deutschen Poesie im 19. Jahrhundert maßgebend geworden. Er konnte es nicht; denn die Allegorie barg keinen lebendigen fruchtbaren Keim, sie war die absterbende Form einer vergangenen Zeit. Noch Novalis und Chamisso haben sich von Goethes Vorbild abgewandt, als sie jeder ein zweites Märchen schrieben, und es ist bezeichnend, daß diese beiden wirkliche Kunstwerke geworden sind. Doch bevor wir ihnen unsere Betrachtung widmen, müssen wir uns einem andern Dichter zuwenden, der schon früher auftrat, und der für sich den Ruhm in Anspruch nehmen darf, das neue deutsche Kunstmärchen begründet zu haben: Ludwig Tieck.

Zweiter Teil.

Ludwig Tieck als Märchendichter.

In Kürze nur sei hier die Entwicklung gekennzeichnet, die Tieck durchgemacht hatte, ehe wir ihn als Märchendichter antreffen. Schon mit 16 Jahren hatte der Frühreife, im Jahre 1789, kleine dramatische Dichtungen verfaßt, Früchte seiner Shakespearelektüre, hatte andere Arbeiten unterm Einfluß aufklärerischer Ideen geschrieben, oder von Rousseaus Naturschwärmerei bestimmt. Sein gewissenloser Lehrer Rambach mißbrauchte dann den talentvollen Primaner zur Anfertigung wertloser Kolportageliteratur. — Als Tieck, Ostern 1792, die Universität Halle bezog, mußte er von seinem besten Berliner Freunde, von Wilhelm Wackenroder, Abschied nehmen, den der strenge Vater noch ein Jahr daheim behielt. Aber der stille Einfluß des feinen und tiefen Wackenroder blieb durch einen schwärmerisch gestimmten Briefwechsel wirksam, wenn er auch in den nächstfolgenden Werken Tiecks nicht zum Ausdruck kam. Diese kann man vielmehr den letzten Ausläufern der Sturm- und Drangperiode zuzählen; so den „Abdallah", der noch in Halle entstand, und „William Lovell", der in Göttingen entworfen wurde, wohin sich Tieck fürs Wintersemester begeben hatte. Ein anderes Gebiet war es, auf das Wackenroder den Freund hinwies: er war in Berlin durch den Pfarrer Koch mit der älteren deutschen Literatur bekannt gemacht und suchte nun auch Tieck dafür zu gewinnen, anfangs freilich ohne viel Erfolg.[20]) Als aber Ostern 1793 die beiden Freunde vereint nach Erlangen gingen und von dort oftmals Nürnberg besuchten,

[20]) K. v. Holtei, „Briefe an L. Tieck", Breslau 1846, 4. Band, S. 228 ff. und Holtei, „200 Briefe aus 2 Jahrhunderten", Hannover 1872, 4. Teil, S. 76 ff.

erwachte auch bei Tieck das Verständnis für altdeutsche Kunst und Poesie. Jetzt entstanden die ersten Ideen zu den „Herzensergießungen“ und zum „Franz Sternbald“. Doch ist es allerdings ein ungünstiges Zeugnis für die Tiefe seiner neuen Anschauungen, daß Tieck, als er nach einem zweiten Studienaufenthalt in Göttingen im Herbst 1794 nach Berlin zurückkehrte, sich in den Dienst der Aufklärung stellte und für Nicolai die Herausgabe der „Straußfedern“ übernahm, einer Sammlung von mittelmäßigen Unterhaltungsschriften mit aufklärerischen Tendenzen. Freilich verging dem Dichter bald die Lust an diesem Handwerk, und schon unter den Beiträgen zu den „Straußfedern“ findet sich einer, der garnicht in den Rahmen jener Sammlung zu gehören scheint. Er heißt: „Die Freunde“ und ist das erste von Tiecks Märchen[21]).

„Ludwig Wandel befindet sich auf dem Wege zu seinem schwer kranken Freunde. Seine Gedanken sind geteilt zwischen den Reizen der Landschaft und den trüben Vorstellungen vom Krankenbett. Im schattigen Walde ausruhend, liest er den Brief des leidenden Freundes aufs neue, und die schwermütige Stimmung gewinnt die Überhand. Unwillkürlich wünscht er sich seinen Kinderglauben an Zauberei und übernatürliche Hilfe zurück. Dieser Gedanke weckt ihm noch andere Erinnerungen aus der Kinderzeit, und während er weiter schreitet, wird ihm die ganze Vergangenheit lebendig. Vor allem glaubt er sich einer furchtbaren weiblichen Gestalt zu entsinnen, die vor ihm über das einsame Feld hinschlich, ohne sich nach ihm umzusehen, und der er wider seinen Willen folgen mußte, die ihn in unbekannte Gegenden nach sich zog, und deren Gewalt er sich durchaus nicht erwehren konnte. — Schauer beschleichen ihn

[21]) Als das „erste Märchen“ darf diese Dichtung bezeichnet werden, obgleich Tieck eine Erzählung „Die Versöhnung“ bei der späteren Aufnahme in seinen „Schriften“ (14. Bd. 1829) ein „Märchen“ genannt hat. „Die Versöhnung“ erschien schon vor den „Freunden“ 1795 in Rambachs „Berlinischem Archiv d. Z. u. i. G.“, und zwar unter Bernhardis Namen. — Es liegt indes kein hinreichender Grund vor, diese äußerst schwächliche Erzählung von einem durch ziemlich unglaubwürdigen Irrtum herbeigeführten Doppelmord und dessen Sühne als Märchen zu bezeichnen. Denn die konventionell dargestellte Ritterzeit, in der die Handlung vor sich geht, sowie eine alberne Geistererscheinung sind doch keine spezifischen Märchenelemente. Zutreffender hat Haym diese Arbeit als „eine überaus abgeschmackte Ritter- und Geistergeschichte“ abgetan. —

jetzt, und da er, um von dieser Empfindung sich zu befreien, die Gegend umher betrachtet, erscheint sie ihm fremd und seltsam. Glühende Abendwolken hängen tief zur Erde hinunter wie Vorhänge von einer geheimnisreichen Szene; jetzt teilen sie sich, eröffnen die Aussicht auf eine sonnbeglänzte Ebene, auf der ein schimmerndes Zauberschloß sich erhebt. Lockende Stimmen rufen, Ludwig folgt ihnen, ein rotwangiger Knabe führt ihn durch prächtige Zimmer in einen großen Garten, wo auf schönen Rasenbänken erhabene Weibesgestalten mit einander reden. Die Schönste ruft ihn heran: „Sei unbesorgt, du bist uns willkommen, du hast dich immer in unsre Wohnung gewünscht, bist du nun zufrieden?“ — Ludwig ist zufrieden, er fühlt sich unaussprechlich glücklich, alle seine Sorgen, alle seine ehemaligen Erinnerungen sind abgeschüttelt. Das Leben in diesem Zauberlande umfängt ihn wie ein goldenes Dasein, in lauter Festtagen geht die Zeit dahin. Aber bald fröstelt es ihn in all der Herrlichkeit: „fällt kein Schimmer der Liebe in diese wundervolle Welt hinein? Geht keine Freundschaft unter diesen Lauben?“ — so fragt er eine der Feen und erfährt nun, daß die Täuschungen solcher menschlichen Empfindungen im Feenreiche aufhören. Als dann die hohe Frau von ihm fortgeht, erkennt er in ihr jene weibliche Gestalt aus seiner Jugend wieder, die ihn nach sich zog, und der er mit heimlichem Entsetzen folgte. Jetzt aber wendet er sich von ihr ab, geht weiter in den Feengarten hinein; da kommt ihm ein fremder Wanderer entgegen, der ihn freundlich begrüßt: „Ich bin dein krank gewesener Freund“. „Unmöglich! du bist mir ganz fremde!“ „Bloß deswegen“, sagte der Fremde, „weil du mich heute zum ersten Mal in meiner wahren Gestalt siehst; bisher fandest du nur dich selber in mir wieder. Du thust darum auch recht, hier zu bleiben, denn es giebt keine Freundschaft, es giebt keine Liebe, hier nicht, wo alle Täuschung niederfällt.“ Da weinte Ludwig. „O komm mit mir zu unsrer lieben, lieben Erde zurück, wo wir uns unter täuschenden Formen wiedererkennen, wo es den Aberglauben der Freundschaft giebt. Was soll ich hier?“

Indem erwachte er, weil ihn jemand heftig rüttelt. Der kranke Freund neigt sich über ihn; denn plötzlich genesen, ist er Ludwig auf dem Wege entgegen geeilt. Der Aufenthalt im Feenlande war nur ein Traum gewesen. —

Schon in diesem ersten Märchen findet sich ein charakteristischer Zug, der in allen andern wiederkehrt: es ist das Ineinanderübergehen von Wachen und Traum, von Wirklichkeit und Wunder; und schon hier führt uns Tieck mit großer Geschicklichkeit, leise, unmerkbar aus dem einen Reich ins andere. Er erreicht dies aber, indem er unsere Stimmung allmählich für das Wunderbare empfänglich macht. Wenn bei Ludwig Waudel, dem Helden des Märchens, die Erinnerungen an den Zauberglauben aus früher Kinderzeit mächtig werden, und ungewisse Phantome der Vergangenheit ihm den grünen Rasen vor seinen Füßen verdecken, wenn schließlich jene furchtbare weibliche Gestalt ihm wieder erscheint und ihn erschauern läßt, so teilen sich auch uns diese Schauer mit, und den kleinen Schritt, der uns nun ganz in das Reich des Wunders hinüberführt, tun wir jetzt, ohne darüber zu erstaunen. Wir sind gleichsam durch eine lückenlose psychologische Entwicklungsreihe dorthin geleitet worden.

Zu diesem technischen Mittel der Stimmungserweckung kommt noch ein stilistisches hinzu: es ist die eigentümliche Färbung, die Tieck dem Schauplatz (dem Milieu würden wir heute sagen) mitzuteilen weiß. Vor allem gilt das von seiner Naturschilderung, in ihren seltsam brennenden, unwirklichen Farben: „Er stand still und begriff es nicht, wie es komme, daß sich der purpurrote Abend schon über die Wolken ausstreckte: daß so große Schatten fielen und die Nachtigall aus dem dichten Gebüsche ihr klagendes Lied begann. . . . Seine Erinnerungen wurden immer verwirrter, die Blumen zu seinen Füßen wurden größer, das Abendrot wurde noch glühender, und wunderseltsame Wolken hingen tief zur Erde hinunter wie Vorhänge von einer geheimnisreichen Scene, die sich bald eröffnen würde.“

Diese Art der Schilderung ist nicht nur den Märchen Tiecks eigen, sie kehrt z. B. auch im „Sternbald“ wieder, taucht in seinen Gedichten auf, wie etwa folgende Zeilen dartun mögen:

„Und die Liebe scheint dazwischen.
Wie wenn sie mich nicht mehr kennt,
Wie zur Nacht in grünen Büschen
Rätselvolles Mondlicht brennt.“

Es ist gleichsam eine Theaternatur, die wir erblicken, man kann an die Dekorationen einer Oper denken; und sie unter-

scheidet sich stark, und nicht gerade zu ihrem Vorteil, von der einfachen, frischen Naturschilderung des Volksmärchens und auch einiger nachfolgender Kunstmärchen, z. B. des zweiten Märchens von Novalis. Hoffmann dagegen hat die Tiecksche Kunstnatur übernommen und sie in ihrer künstlichen Richtung noch viel weiter ausgebildet. —

Was nun die Handlung unseres Märchens angeht, so ist sie höchst geringfügig; es sind prächtige Schilderungen, es ist ein leises Sich-Bewegen, ein Kommen und Gehen der schönen Feen, es wirkt beinahe wie eine Pantomime. Auch der gedankliche Inhalt ist etwas dünn. Er wird noch dazu am Schluß, da er innerhalb des Märchens kaum recht ausgestaltet worden ist, in nüchternen Worten ausgesprochen. Es wird erklärt, daß das sorgenvolle Erdenleben, welches durch Selbsttäuschung den Glauben an Freundschaft und Liebe ermöglicht, dem glänzenden Leben im Feenreiche vorzuziehen sei, wo solche Täuschung dahinfällt. Durch diese „so äußerst raisonnable Wendung“ (Haym) sucht der Verfasser das Publikum mit seiner phantasievollen Dichtung zu versöhnen, und wir erinnern uns dabei, daß „Die Freunde“ unter den „Straußfedern“ standen, deren Tendenz sie freilich nicht befolgen. Und mit dieser moralischen Auslegung nicht genug, fügt Tieck noch als Vor- und Nachwort zwei aufklärerische Entschuldigungen hinzu, die sich wie zwei Klammern an Anfang und Schluß des zarten Märchens legen, das Zeugnis von einer letzten inneren Unfreiheit des Dichters. Aber schon im nächsten Werk hat er den Weg zur Freiheit gefunden.

In dem Roman „Peter Leberecht“, der 1795 neben den Straußfedergeschichten entstand und ganz in ihrem Geiste gehalten ist, versprach Tieck seinen Lesern eine Sammlung von alten Volksmärchen, und wirklich erschienen 1797 die „Volksmärchen von Peter Leberecht“. Sie enthalten einige von den Volksbüchern des 16. Jahrhunderts — Wackenroders Hinweis auf die ältere deutsche Literatur hat hier wohl die ersten Früchte getragen — wir finden eine schlichte Nacherzählung der „Haymonskinder“, eine modernisierte, mit Liedern ausgeschmückte „Liebesgeschichte der schönen Magelone“ und die zu moderner Satire verwandte „Geschichtschronik der Schildbürger“. Dazwischen steht das Märchen „Der blonde Eckbert“, das 1796

entstand. Es folgten später dann noch weitere fünf Märchen, die gleich hier aufgezählt werden mögen: „Der getreue Eckart und der Tannenhäuser“ (1799), „Der Runenberg“ (1802), dann nach längerer Pause im Jahre 1811 „Der Liebeszauber“, „Die Elfen“, „Der Pokal“. — Ein innerer Zusammenhang dieser sechs Märchen mit der z. T. gleichzeitigen Bearbeitung der Volksbücher ist unverkennbar. Und beachten wir dabei, wie der Dichter zunächst nur fertige Geschichten neu gestaltet, in unsern Märchen aber (mit Ausnahme von „Der getreue Eckart und der Tannenhäuser“) freie Erfindung walten läßt, „so sehen wir auch hier, wie Tieck von der Nachdichtung allmählich zu selbständiger Produktion übergeht, bei welcher dann freilich die eigentümliche, einseitige Art seiner Erfindung zum Ausdruck kommt“[22]).

In dem ersten nun der eben genannten Märchen, im „Blonden Eckbert“, hat Tieck sein Meisterstück geliefert. Seine Märchentechnik erscheint hier vollkommen ausgebildet, und nur rein künstlerische Gesichtspunkte sind bei der Ausarbeitung dieser Dichtung maßgebend gewesen.

„Der Ritter Eckbert lebt einsam mit seiner Frau Bertha auf einer Burg. Nur ein Mann, Philipp Walther, besucht ihn häufig. Als die Drei einmal in vertraulichem Gespräch vorm Kamine sitzen, erzählt Frau Bertha, von ihrem Manne dazu aufgefordert, die Geschichte ihrer Jugend. Armer Leute Kind ist sie wegen ihrer Ungeschicklichkeit vom Vater immer hart behandelt worden. Um sich seiner grausamen Strenge zu entziehen, läuft sie schließlich eines Morgens davon, kaum 8 Jahre alt. Sie durcheilt das ebene Land, kommt durch einen dunklen Wald, und gelangt endlich in ein rauhes, einsames Gebirge, das sie mit tiefer Angst erfüllt. Kaum hat sie Mut zum Weiterwandern, findet sich aber zuletzt doch an der Grenze der öden Felsen, betritt ein Thal mit einem Wasserfall, wo sie ihren Durst stillen kann, als plötzlich hinter ihr ein leises Husten ertönt; sie erblickt eine alte, schwarz gekleidete Frau an der Ecke des nahen Waldes, von der sie aufgefordert wird, ihr zu folgen. In der Hütte der Alten, tief im Walde, findet sie ein

[22]) Bernhard Steiner, Ludwig Tieck und die Volksbücher. Inaugural-Dissertation, Berlin 1893.

Hündchen und einen schönen Vogel, der beständig ein wundersames Lied singt:

„Waldeinsamkeit,
Die mich erfreut,
So morgen wie heut'
In ew'ger Zeit,
O wie mich freut
Waldeinsamkeit."

In so wunderlicher Gesellschaft verbringt sie nun viele Jahre. Die Frau behandelt sie freundlich, als wäre sie ihr Kind. Sie hat das Haus in Ordnung zu halten, Hund und Vogel zu besorgen, lernt aber auch Lesen, bildet sich nach wunderbaren Geschichten ihre Vorstellungen von der fernen Welt und den Menschen und träumt dabei von einem schönen und vortrefflichen Ritter. — Manchmal ist sie lange Zeit ganz allein mit den beiden Tieren und muß dann die Eier, die der Vogel täglich legt, und die immer eine Perle oder einen kostbaren Edelstein enthalten, sorgfältig sammeln. Bei ihrer Rückkehr lobt die Alte sie dann, ermahnt sie indes, auch fernerhin brav zu bleiben, denn „nie gedeiht es, wenn man von der rechten Bahn abweicht, die Strafe folgt nach, wenn auch noch so spät". — Gerade diese Worte bringen sie nun zum Nachdenken; sie wird sich über den Wert der Edelsteine klar, Sehnsucht nach dem Weltleben erfaßt sie, und so benutzt sie eine neue Abwesenheit ihrer Herrin, um mit einem Gefäß voll von Perlen und Steinen nebst dem Vogel in seinem Käfig zu entfliehen, nachdem sie das Hündchen festgebunden hat. Sie gelangt in eine Stadt, mietet eine Wohnung; da hört sie eines Nachts den Vogel, der lange geschwiegen hatte, das Lied wieder singen, doch mit einer leisen Veränderung, die von kommender Reue sagt. Um den lästigen Mahner zum Schweigen zu bringen, ermordet sie ihn. Bald darauf ist sie Eckberts Weib geworden. — Trotz aller Deutlichkeit ihrer übrigen Erinnerungen kann sie sich jetzt gar nicht mehr auf den Namen des Hundes besinnen. Da spricht Walther diesen Namen aus und bereitet ihr dadurch solches Entsetzen, daß man sie am nächsten Tage fieberkrank findet. Auch Eckbert wird vom Gedanken gequält, daß Walther um das Geheimnis weiß, und bereut schon die bewiesene Vertraulichkeit. Seine Gedanken zu zerstreuen, geht er auf die Jagd, begegnet dabei dem Freunde und erschießt ihn mit seiner

Armbrust. Bei der Heimkehr findet er seine Gattin tot und lebt von nun an in noch größerer Einsamkeit. Doch schließt sich ihm nach einiger Zeit ein junger Ritter Hugo an. Wieder drängt es Eckbert, sein Geheimnis mitzuteilen, wieder bereut er es gleich darauf, und als er Hugo ins Antlitz schaut, glaubt er die Züge des ermordeten Walther zu erkennen. In tiefer Angst, ein vom Schicksal Verfolgter, eilt er davon und reitet tagelang auf seinem Roß in der Irre umher. Endlich findet er einen Bauern, der ihm den Weg weist, doch als er seinen Führer schärfer ansieht, glaubt er wieder Walther zu erkennen. Entsetzt spornt er sein Tier zu höchster Eile an, es bricht unter ihm zusammen, und zu Fuß muß er weiter wandern. Da liegt auf einmal die Gegend im Walde vor ihm, wie Bertha sie geschildert hat. Er hört ein Bellen, hört das Vogellied, und die Alte schleicht heran: „Bringst du mir meinen Vogel? Meine Perlen? Meinen Hund?“ schrie sie ihm entgegen. „Siehe, das Unrecht bestraft sich selbst: niemand als ich war dein Freund Walther, dein Hugo.“ — „Und Bertha war deine Schwester“, berichtet sie weiter, damit eine dunkle Ahnung des Ritters bestätigend. „Eckbert lag wahnsinnig und verscheidend auf dem Boden; dumpf und verworren hörte er die Alte sprechen, den Hund bellen und den Vogel sein Lied wiederholen.“ —

Das Märchen vom blonden Eckbert beruht auf einer freien Erfindung des Dichters, wobei ihm die Erinnerung an eine mündliche Erzählung seiner Mutter ein paar Motive gegeben hat. — Charakteristisch auch für diese Dichtung, und für sie in hohem Maße, ist das Ineinanderspielen von Wahnvorstellung und Wirklichkeit, von Alltäglichem und Wunderbarem; verwischt sind die Grenzlinien von Traum und Wachen; was als uneingestandene Ahnung in der Tiefe der Seele lebte, tritt heraus und empfängt Leben. Ehe Bertha ihre Jugendgeschichte beginnt, sagt sie: „Haltet meine Erzählung für kein Märchen, so wunderbar sie auch klingen mag“. Und da wir nun ihre Geschichte hören, geht uns es so, daß wir über alles Wunderbare kaum erstaunen, mit so leiser Hand werden uns die Pforten des Märchenlandes geöffnet. Es ist der äußerst kunstvolle Stil, der überall gleichmäßige Klang der Sprache, die vom Wunderbaren im selben Ton berichtet wie vom Gewöhnlichen, was unsere Stimmung gefangen nimmt, daß wir willig überall hin-

folgen. Wenn dann aber Walther der Frau Bertha den Namen des Hündchens nennt, da empfinden auch wir mit Eckbert und seinem Weibe „das unmittelbare Hineinragen des Wunderbaren in die gewöhnliche, natürliche Wirklichkeit als eine grauenvolle Unsicherheit". (Haym.) Wir begreifen die Verwirrung, die jetzt in Eckberts Seele entsteht, die ihn in der Angst vor dem Mitwisser zum Morde Walthers verleitet, und ihn im Gesichte des Ritters Hugo und des Bauern die Züge des Ermordeten wiederfinden läßt. Und es zeigt sich hier das feine Kunstempfinden Tiecks, wie er uns noch im Ungewissen läßt, ob Walther wirklich wieder da ist, oder eine subjektive Täuschung Eckberts vorliegt, die Ausgeburt seines bösen Gewissens — bis am Schluß die Alte erscheint, um die furchtbaren Tatsachen zu enthüllen, unter deren Wucht Eckbert zusammenbricht.

Es liegt hier ein typisches Kunstmärchen vor, das durch die bewußt angewandten Mittel einer raffiniert ausgebildeten Technik die Wirkungen des naiv und schlicht erzählten Volksmärchens zu erreichen sucht. Auf den Unterschied der Sprache, der sich dabei ergibt, wurde schon gelegentlich des Märchens „Die Freunde" hingewiesen, wo dieser noch stärker hervortritt. Von G. Klee ist dann schon darauf aufmerksam gemacht, wie das Volksmärchen harmlos das Wunderbare für das Natürliche nimmt, während Eckbert es als etwas Qualvolles empfindet.

Unaufdringlich, aber doch klar erkennbar tritt nun noch aus Tiecks Märchen eine ernste Lehre hervor, eine tiefe Wahrheit von allgemeiner Gültigkeit, wodurch der Dichtung denn ihre symbolische Bedeutung verliehen wird. Es ist der Gedanke, daß ein Unrecht, das man vergessen zu können glaubte, immer wieder lebendig wird, den Menschen zum Ausplaudern des Geheimnisses verleitet, sein Mißtrauen danach erweckt, und daß dann die schlimme Tat eine noch schlimmere nach sich zieht. —

Die „Volksmärchen von Peter Leberecht" fielen auch A. W. Schlegel in die Hände. Der Kritiker des Athenäums schrieb über den „Blonden Eckbert"[22]: „Durch die ganze Erzählung geht eine stille Gewalt der Darstellung, die zwar nur von jener Kraft des Geistes herrühren kann, welcher „die Gestalten unbekannter Dinge" bis zur hellen Anschaulichkeit

[22]) Athanaeum, I. Bd., S. 174 ff.

und Einzelheit Rede stehn, deren Organ jedoch hier vorzüglich die Schreibart ist: eine nicht sogenannte poetische, vielmehr sehr einfach gebaute, aber wahrhaft poetisierte Prosa. Das Geheimnis ihres Maßes und ihrer Freyheit, ihres rhythmischen Fortschrittes, und ihres schön entfaltenden Überflusses hat, für unsre Sprache wenigstens, Goethe entdeckt; und die Art wie Tieck seinen Styl, besonders in Wilhelm Meister und in dem goldenen Märchen, dem Märchen par excellence, studiert haben muß, um es ihm so weit abzulernen, würde allein schon seinen Sinn für dichterische Kunst bewähren.“ —

Die sprachliche Verwandtschaft zwischen Goethes und Tiecks Märchen, die Schlegel hier betont, scheint uns allerdings nicht so groß zu sein. Mehr kommt es uns da auf die augenscheinliche Verschiedenheit der beiden Werke an. Zunächst ist es der schon früher hervorgehobene Unterschied zwischen einer allegorischen und einer symbolisch wirkenden Dichtung. Und es ist nur eine weitere natürliche Folge dieses Unterschiedes, wenn wir bei Goethe und seinen Nachahmern zeitlosen Figuren begegnen, bei Tieck aber bestimmter gekennzeichneten Menschen, mögen sie zunächst auch nur als typische Standesvertreter gelten. So finden wir den Ritter, den Bauer, später den Gärtner, den Bergmann — und sie sind immerhin nicht weniger individualisiert als entsprechende Personen im Volksmärchen. In den letzten von Tiecks Märchen, die in der Gegenwart spielen, treten dann auch moderne Menschen aus den verschiedenen Gesellschaftsklassen auf. —

Auf den blonden Eckbert folgte im Jahre 1799 das Märchen „Der getreue Eckart und der Tannenhäuser“. Es entstand in einer Sommernacht, die dem Tage folgte, da Tieck und Novalis Freunde wurden. Woher ihm die Anregungen zu dieser Dichtung gekommen sind, gibt Tieck selbst mit hinreichender Genauigkeit an. Das Märchen steht in der Sammlung „Phantasus“. Im voraufgehenden Gespräch hat Clara von dem Werte der selbständigen dichterischen Erfindung gesprochen, von der sie sehr viel hält. „Ich gebe Ihnen gern Recht, sagte Ernst, und um so lieber, weil ich Ihnen mit meinem Gedichte dann etwas dreister nahen darf, da ich es wenigstens für eigene Erfindung ausgeben kann. Insofern freilich nicht, als die Vorstellung vom verzauberten Berge der Venus im Mittelalter

allgemein verbreitet war, aber das Gedicht vom Tannenhäuser hatte ich, damals so wie jetzt, noch nicht gelesen, ebensowenig kannte ich damals die Nibelungen, sondern nur das Heldenbuch, in dessen Vorrede ein getreuer Eckart erwähnt wird, der die jungen Harlungen beschützt, und der nachher beim Hans Sachs und andern Dichtern oftmals sprichwörtlich vorkömmt, und immer vor dem Berge der Venus Wache hält. Aus diesen allgemeinen, unbestimmten Vorstellungen, in welche ich noch die Sage von dem berüchtigten Rattenfänger von Hameln aufgenommen und verkleidet habe, ist folgendes Gedicht entstanden." —

Was dieser Dichtung unter den sieben Märchen eine besondere Stellung gibt, ist, daß es mit der freien Erfindung eben doch nicht so weit her ist, daß ein doch schon vorliegender, früher bearbeiteter Stoff verwendet worden ist, wodurch denn „Der getreue Eckart" mehr in die Nähe der Tieckschen Neugestaltung der Volksbücher gerät, unter welchen er am meisten Verwandtschaft mit der „Magelone" zeigt. War diese mit lyrischen Einlagen angefüllt, so wird uns hier Eckarts Geschichte zum Teil in Versen erzählt. Die Mischung von Vers und Prosa ist als eine wenig glückliche Darstellungsform zu bezeichnen. Denn hier handelt es sich nicht darum, wie etwa bei den Gedichten im „Wilhelm Meister", oder später in Storms Novellen, einer konzentrierten Stimmung, einem Höhepunkt der Erzählung durch die gebundene Form, die dann als etwas Notwendiges erscheint, Ausdruck zu verleihen; auch ist es etwas anderes mit dem kleinen Lied im blonden Eckbert, das leise variierend gleichsam als Leitmotiv immer wieder auftaucht; hier dienen die Verse „in altfränkischem Romanzenton" doch zugleich etwas leiernd zur Weiterführung der Erzählung, die wir lieber in schlichter Prosa vernehmen würden. Im zweiten Teile, der die Geschichte des Tannenhäuser bringt, kommen dann keine Verse vor. Was nun die Sprache der Prosateile angeht, so kann man sie wieder mit der „Magelone" vergleichen. War dort an die Stelle des schlichten Nacherzählungstones bei den „Haymonskindern" eine romantische Modernisierung der Sprache getreten, so kann man Ähnliches vom „Eckart" sagen. Er zeigt Verwandtschaft mit dem Stile des „Franz Sternbald", wie er sich unter Wackenroders stillem Einfluß gebildet hatte,

aber gegen Ende auch von Heinses „Ardinghello“ nicht unberührt blieb. Besonders deutlich veranschaulicht uns das die Schilderung des Venusberges, von dem Tannenhäuser seinem Freunde erzählt:

„Alle Freuden, die die Erde beut, genoß und schmeckte ich hier in ihrer vollsten Blüthe, unersättlich war mein Busen und unendlich der Genuß. Die berühmten Schönheiten der alten Welt waren zugegen, was mein Gedanke wünschte, war in meinem Besitz, eine Trunkenheit folgte der andern, mit jedem Tage schien um mich her die Welt in bunteren Farben zu brennen. Ströme des köstlichsten Weines löschten den grimmen Durst, und die holdseligsten Gestalten gaukelten dann in der Luft, ein Gewimmel von nackten Mädchen umgab mich einladend, Düfte schwangen sich bezaubernd um mein Haupt, wie aus dem innersten Herzen der seligsten Natur erklang eine Musik und kühlte mit ihren frischen Wogen der Begierde wilde Lüsternheit; ein Grauen, das so heimlich über die Blumenfelder schlich, erhöhte den entzückenden Rausch. Wie viele Jahre so verschwunden sind, weiß ich nicht zu sagen, denn hier gab es keine Zeit und keine Unterschiede, in den Blumen brannte der Mädchen und der Lüste Reiz, in den Körpern der Weiber blühte der Zauber der Blumen; die Farben führten hier eine andere Sprache, die Töne sagten neue Worte, die ganze Sinnenwelt war hier in einer Blüthe festgebunden, und die Geister drinnen feierten ewig einen brünstigen Triumph.“ —

In dieser Sprache Tiecks ist weiter aber auch das Wesen der nachfolgenden romantischen Prosa vorgebildet. Schon im „Heinrich von Ofterdingen“ zeigt sich das wenn freilich auch Novalis' Prosa unendlich viel klarer und rhythmischer dahinfließt. —

Es erübrigt noch zu sagen, daß Tieck der Tannenhäusersage allerlei Selbsterfundenes hinzugefügt hat, Züge, die dem Volksliede fremd sind. Der junge Tannhäuser ist plötzlich verschwunden, und es geht von ihm die Sage, daß er in den Venusberg gekommen sei. Nach vielen Jahren erscheint er bei seinem Jugendfreunde Friedrich von Wolfsburg. Er berichtet von seinen Abenteuern und kommt auch auf seine Jugendgeschichte zu sprechen. Dabei gerät sein Geist in seltsame Verwirrung. Er glaubt Emma, Friedrichs Frau, als Mädchen geliebt zu haben,

glaubt durch Friedrich um seine Braut betrogen zu sein, dann aber habe er aus Rache Friedrich am Hochzeitstage getötet. Aus Gram darüber sei Emma gestorben und bald darauf auch Tannhäusers Mutter. Um den Gewissensqualen zu entgehen, suchte er bald wilde Vergnügungen auf, bald wieder die Einsamkeit, wo ihm der böse Geist erscheint; der lehrte ihn ein Lied singen, das ihn von selbst die rechte Straße zum Venusberg führte. — Vergebens sucht Friedrich dem Freunde die irren Vorstellungen von seinem Verhalten gegen ihn selbst und gegen Emma zu benehmen. Wie in den andern Märchen vermischt auch hier Tieck Wahnvorstellungen und Wirklichkeit, und vielleicht waren es früher geheimgehaltene böse Gedanken, von denen Thannhäuser jetzt wie von Geschehnissen erzählte. — — Auch der Schluß ist ein Tieckscher Zusatz: Nachdem Tannhäuser in Rom umsonst Vergebung gesucht hat, kehrt er eines Morgens, in der Frühe, da Friedrich noch schlummert, zurück und küßt den Freund auf den Mund. Wie Friedrich sich ermuntert, ist er schon fort, aber aus Emmas Gemach kommen schreiende Frauen und verkünden, daß Tannenhäuser ihre Herrin ermordet habe. Doch von einer andern Unruhe getrieben, eilt Friedrich dem Täter nach, denn dessen Kuß hat ihn verzaubert, auch er ist dem Venusberg verfallen. —

Weit höher als diese wenig gelungene Dichtung steht das Märchen aus dem Jahre 1802, „Der Runenberg“, der als Kunstwerk dem „Blonden Eckbert“ gleichwertig an die Seite tritt.

In seiner Schrift „Jakob Boehme und die Romantiker“ untersucht Edgar Ederheimer zunächst den Einfluß des Görlitzer Mystikers auf Tieck[23]). Tieck hat jedenfalls schon vor 1792 Boehmes Lehren kennen gelernt, und es gelingt Ederheimer auch, in vielen seiner Dichtungen die deutlichen Spuren davon aufzuzeigen. Auch für den „Runenberg“ möchte er Boehmes Einfluß in Anschlag bringen, doch ist das Wenige, was er dafür beibringt, nicht notwendig überzeugend. Lieber glaubt man an eine Einwirkung des im Bergfach erfahrenen Novalis, man denkt dabei an Teile des „Ofterdingen“, an das frohe Bergmannslied und noch mehr an das seltsam mystische Lied vom König Gold.

[23]) Edgar Ederheimer, Jakob Boehme und die Romantiker, I. u. II. Teil: Jakob Boehmes Einfluß auf Tieck und Novalis. Heidelberg 1904.

Doch ist die entscheidende Anregung für die Entstehung des Märchens vom norwegischen Naturphilosophen Heinrich Steffens gekommen, der den Dichter 1799 in Berlin kennen lernte und 1801 in Dresden freundschaftlich mit ihm verkehrte. In seiner Selbstbiographie „Was ich erlebte" erzählt Steffens den näheren Zusammenhang[24]). 1792 unternahm er von Kopenhagen aus eine Seereise nach der Westküste Norwegens, um dort naturwissenschaftliche Untersuchungen anzustellen. Er schildert den Eindruck, den der erste Anblick der großartigen norwegischen Gebirgswelt auf ihn machte:

„Alles um mich herum war Wasser und kahles Gebirge; ein kleiner grüner Fleck lag kümmerlich in der Mitte der Felsen, und der Eindruck, den die Gebirgseinsamkeit auf mich machte, der ich von einer ebenen, milden, fruchtbaren, waldreichen und stark bevölkerten Gegend kam, war furchtbar und gewaltsam." Nachdem er dann das Gebirge selbst betreten hat, heißt es weiter: „Ein Künstler kann nicht mit größerer Ungeduld die Schätze in Rom aufsuchen, als ich die Gebirge, welche mich umgaben. Die Gebirgsart, die ich bald erkannte, überraschte mich; es war jener grobkörnige labradorische Sienit, eine der edelsten Gebirgsmassen, die man kennt, die auf der südöstlichen Küste von Norwegen so mächtig wird und dort den edlen Zirkon enthält. In meiner Sammlung in Kopenhagen erschien ein Handstück dieser Gebirgsmasse mir als eine Zierde derselben, und ein reisender Botaniker, der am Kap die edelsten Pflanzen unserer Gärten und Treibhäuser entdeckt, der die zierlichsten Pelargonien und Ericeen mit Füßen treten muß, weil sie in dichtem Gedränge Ebenen bedecken, über die er fortschreitet, kann nicht heftiger ergriffen sein, als ich es war. Die Thränen stürzten mir aus den Augen: es war mir, als wenn das Innerste der Erde seine geheimnisvollste Werkstatt mir eröffnet hätte; als wäre die fruchtbare Erde mit ihren Blumen und Wäldern eine zwar anmutige, aber leichte Decke, die unergründliche Schätze verbarg, als wäre sie hier zurückgezogen, abgestreift, um mich in die wunderbare Tiefe hinabzuziehen, die sich eröffnete. Der Eindruck war ein durchaus fantastischer, und es

[24]) „Was ich erlebte. Aus der Erinnerung niedergeschrieben von Heinrich Steffens." 3. Bd., S. 20 ff. Breslau 1841.

mag eine lebhafte Darstellung von diesem Eindruck gewesen sein, welche Tieck veranlaßte, seine Novelle, den Runenberg, zu schreiben, in welcher ein Mensch vorkömmt, der, durch eine geheime Sehnsucht nach den verschlossenen Geheimnissen der wilden Gebirge getrieben, die fruchtbare Ebene verläßt, und dämonisch verlockt, wahnsinnig wähnt, große Schätze entdeckt zu haben, indem er mühsam einen Sack mit wertlosen Steinen schleppt. Tieck hat gestanden, bei dieser Novelle an mich gedacht zu haben." —

In der Tat baut sich das Märchen auf dem Gegensatze auf zwischen der milden, fruchtbaren, freundlich belebten Ebene und dem rauhen, unfruchtbaren, einsamen Gebirge, den Steffens so stark empfand. — Doch ist auch schon im „Blonden Eckbert" dieser Gegensatz und seine verschiedene Einwirkung auf das Gemüt einmal kurz angedeutet. —

„Der junge Christian hat seine Heimat verlassen, ein sanftes Flachland mit Wiesen und fruchtbaren Kornfeldern, überdrüssig des einförmigen Gärtnerlebens, das er unter der Leitung seines Vaters führen mußte. Ein dunkler Drang treibt ihn, das wilde Gebirge aufzusuchen, um mit den Bergleuten das Innere der Erde und ihre Schätze kennen zu lernen, oder als Jäger ein ungebundenes Dasein zu führen. Er wird der Geselle eines alten Försters und sitzt nun eines Nachmittags an einem einsamen Vogelherd. Wie dann die kühle Dämmerung heraufschleicht, kommt eine trübe Stimmung über ihn, und je stärker es nächtet, so viel schwerer wird ihm ums Herz, er denkt an die Heimat, er sehnt sich nach einem Menschen. Aber als nun plötzlich ein fremder Mann sich nähert, erschrickt er wieder. Doch weiß der Fremde sein Vertrauen zu gewinnen, er gesteht ihm sein Gefühl der Verlassenheit und beide wandern nun desselben Weges durchs Gebirge. Nach einer Weile finden sie sich dem Runenberg gegenüber, auf dessen Gipfel altes Gemäuer steht, das im Augenblick der aufsteigende Mond beleuchtet. Hier giebt der Fremde vor, sich von dem Gefährten trennen zu müssen, rät ihm aber beim Abschied mit deutungsreichen Worten, die verborgene Herrlichkeiten zu versprechen scheinen, den Runenberg zu besteigen. Dann betritt er einen Seitenweg und ist schnell in der Tiefe verschwunden. Christian aber treibt es nach dem Runenberge zu, er erklimmt mühsam einen mond-

erhellten Pfad zu den Trümmern, und muß schließlich vor einer Wand Halt machen, in der sich ein Fenster befindet. Er schaut hindurch in einen geräumigen Saal, funkelnd von Kristall und mancherlei Gesteinen, worin eine große weibliche Gestalt sinnend auf und niedergeht. Ein wunderbares Lied singend, beginnt sie sich zu entkleiden, und der Jüngling vergißt sich und die Welt im Anschauen der überirdischen Schönheit. Da holt sie eine Tafel hervor, ausgelegt mit Edelsteinen, die seltsame Figuren bilden, und reicht sie Christian hinaus: „Nimm dieses zu meinem Angedenken!“ Wie er die Gabe faßt, verschwindet der Saal, dunkle Nacht senkt sich; während seine Hände die Tafel umklammern, überkommt ihn Erschöpfung und er stürzt in die Tiefe. Sonnenschein, der ihm ins Gesicht fällt, weckt ihn auf. Er liegt auf einem anmutigen Hügel. Fern, kaum noch erkennbar, sieht er die Trümmer des Runenbergs, zu seinen Füßen breitet sich flaches Land aus, mit Hütten, Kornfeldern, Gärten. Wie ein wüster Traum erscheinen ihm die Vorgänge der letzten Nacht, nur begreift er nicht, wie er in die neue Gegend gekommen ist, von der er vermutet, daß sie sich jenseits der südlichen Grenze des Gebirges befinden müsse, das er im Frühling von Norden her betreten hatte. Wie träumend steigt er nieder, gelangt in das Dorf, in die kleine Kirche, wo Erntegottesdienst gehalten wird. Hier teilt sich seine andächtige Betrachtung zwischen der Predigt und einem schlanken blonden Mädchen mit sanften blauen Augen, die er nahe der Kanzel erblickt. Beim Erntetanz begegnet er der blonden Elisabeth wieder, lernt ihren Vater, einen wohlhabenden Pächter kennen, der an dem jungen Menschen Gefallen findet und ihn als Gärtner in sein Haus nimmt. Hier zeigt er sich, gleichsam unter dem Einfluß der milden Landschaft, dienstfertig und freundlich, gewinnt auch am Ende die Neigung Elisabeths, deren Hand ihm nicht versagt wird. Nach einem Jahr wird ein Töchterchen, Leonora, geboren; glücklich leben die Gatten dahin, nur zuweilen wird Christian von dunkler Unruhe erfaßt, und es kommt ihm einmal der Gedanke, seine Eltern wieder aufzusuchen. Doch als er sich auf dem Reisewege dem Gebirge nähert, den Runenberg aus blauem Nebel emportauchen sieht, erfaßt ihn Furcht und Schauder. Im Waldesschatten will er sich ausruhen, da sieht er unterm Baum einen Mann und erkennt bald seinen Vater. Der Alte

berichtet ihm, daß die Mutter gestorben sei, und daß er sich aufgemacht habe, den Sohn im Gebirge zu suchen. Nun kehren sie zusammen in des Sohnes Haus zurück, und Elisabeth freut sich, daß die Reise einen so schnellen Abschluß gefunden hat. — Glückliche Jahre gehen wieder dahin, als eines Tages ein Fremder erscheint, der bei Christian für die Nacht um Aufnahme bittet. Aber er bleibt länger, drei Monate, und als er abreist zu einem gefahrvollen Unternehmen im Gebirge, giebt er seinem Wirt eine Summe Geldes zur Aufbewahrung. Wenn er nach einem Jahr nicht wieder da ist, soll das Gold Christian gehören. Über den ist aber von nun an ein unruhiger, ängstlicher Geist gekommen. Oft steht er des Nachts auf, der rote Glanz des Metalls läßt ihm keine Ruhe, er zählt die Summe immer aufs Neue. Das Jahr geht hin, ohne den fremden Mann wieder zu bringen, und das Geld wird in Christians Wirtschaft verwandt, ohne daß dieser jetzt das frühere Glück wiederfindet. Die Erinnerung an die Nacht auf dem Runenberg wird wach in ihm, durch schwere Träume und irre Worte erschreckt er seine Gattin. Dem Vater, der ihn beruhigen will und zur Frömmigkeit ermahnt, antwortet er: „Mir ist oft ganz wohl und es gelingt mir alles gut; ich kann auf lange Zeit, auf Jahre, die wahre Gestalt meines Innern vergessen und gleichsam ein fremdes Leben mit Leichtigkeit führen; dann aber geht plötzlich wie ein neuer Mond das regierende Gestirn, welches ich selber bin, in meinem Herzen auf und besiegt die fremde Macht.“ Bald nach diesem Gespräch kommt das Erntefest des Jahres heran, und während die andern zur Kirche gehen, eilt Christian in schwermütiger Stimmung in den Wald. Da sieht er einen Mann auf sich zukommen, er glaubt mit Schrecken den Fremden zu erkennen, dann bemerkt er die Täuschung, es ist ein häßliches armseliges Weib, das ihn mit fürchterlicher Stimme nach seinem Namen fragt. Er giebt Bescheid und sagt darauf: „Aber wer bist du?“ Sie sei das Waldweib, erklärt die Alte und wendet sich zum Gehen. Da glaubt er die wunderbare Frau vom Runenberge wiederzuerkennen, doch verschwindet sie, da er ihr nacheilt. Aber siehe, da blitzt zu seinen Füßen etwas auf, es ist die Edelsteintafel, und ihr Anblick bezaubert ihn aufs Neue. Er erinnert sich eines alten, verfallenen Bergschachtes, dorthinein will er, um die Schätze der Erde zu gewinnen. Im Dorf sah

man ihn seit dem Tage nicht mehr. — Der alte Vater stirbt, Elisabeths Eltern folgen nach, sie selbst gibt nach ein paar Jahren einem andern Manne ihre Hand. Aber seitdem geht es mit der Wirtschaft zurück. Mißwachs und teure Jahre bringen Armut über sie. Da, als eines Tages Elisabeth mit ihrer Tochter Leonore auf dem Anger sitzt, kommt ein Mann von verwildertem Aussehen, einen Sack auf dem Rücken. Er erzählt, daß beschwerliche Wanderschaften im Gebirge hinter ihm lägen, dafür habe er auch die kostbarsten Schätze mitgebracht. Er schüttet den Sack aus, es sind aber nur Kiesel und große Stücke Quarz darin. — Nun blickt er die Frauen an und sagt wehmütig: „Ich kenne dich recht gut, du bist Elisabeth. — Ich bin ja der Christian. — Dieses ist mein liebstes Kind Leonore.“ Er küßt beide, geht dann aber fort, und sie sehen ihn im Walde mit dem entsetzlichen Waldweibe sprechen. Seitdem wurde er von Niemandem mehr erblickt.“ —

Zunächst ist dieses Märchen die großartige dichterische Verkörperung des Einwirkens der verschiedenen Landschaften auf das Wesen des Menschen und trägt somit einen natursymbolischen Charakter. Ein fatalistischer Zug ist dabei wohl bemerkbar, nur geht Tieck nicht so weit, daß er den Menschen völlig willenlos dem Willen der Naturmächte unterwirft. In Christians eigener Seele lebt schon ein dunkler, unruhiger Drang, der ihn nicht Genüge finden läßt an einem einfachen, friedlichen Dasein, das zwar keinen Überfluß, aber doch hinreichenden Lebensunterhalt gewährt. Als ihn dann seine noch unklaren Wünsche in das wilde Gebirge führen, da werden in dieser feindseligen Umgebung auch die schlechten Begierden mächtig in ihm. In lebendigen Gestalten treten sie vor ihn hin und geleiten ihn dorthin, wo er die Schätze, nach denen er sich sehnte, mit geblendeten Augen erblickt. — Und wieder versteht es Tieck, mit großer Kunst unvermerkt das Alltägliche ins Wunderbare hinüberspielen zu lassen. — Wie Christian dann aus dem Gebirge in freundlich ebenes Land versetzt ist, da scheinen die bösen Mächte in ihm ihre Gewalt verloren zu haben. Jetzt kann er sich an ein einfaches, arbeitsames Leben ohne übertriebene Forderungen gewöhnen, nur hin und wieder fallen die Schatten der Vergangenheit da hinein. Als er dann auf dem Wege zum Vater dem Gebirge sich nähert, erfaßt ihn

ein Grauen davor, er ahnt, was ihn dort bedroht. Diesmal bleibt er noch davor bewahrt. Doch als nun der Fremde in sein Haus kommt, bringt ihn dessen Gold aufs Neue in sittliche Verwirrung. Er wünscht, daß der Fremde nie wiederkehren, also bei seinem Unternehmen den Tod finden möge. Damit lädt er sich schon eine Gedankenschuld auf, und nun bricht seine innerste Natur, „das regierende Gestirn", wie er sie bezeichnet, wieder hervor. So ist er den schlimmen Geistern bereits wieder zur Hälfte verfallen, und als die Edelsteintafel aufs Neue vor seinen Augen erscheint, vermag er dem Zauber nicht zu widerstehen. Das alte Waldweib, das ihm die Tafel zurückläßt, der Fremde, der sein Gast war und ihm das Gold ins Haus brachte, der Mann, der ihn zum Runenberg führte, und die verführerisch schöne Frau, die er dort erblickte, sie gehen für ihn ineinander über, er glaubt in derselben Gestalt bald das eine, bald das andere zu erkennen. Und in der Tat bedeuten alle nur ein und dasselbe: die Verkörperung des Verwerflichen in seiner Natur. — Symbolisch läßt uns das Märchen erkennen, wie die verworrenen, unlauteren Wünsche auf dem Grunde unsrer Seele zu unserm Unheil Herr über uns werden können. —

„Der blonde Eckbert" und „Der Runenberg" bezeichnen die Höhepunkte von Tiecks Märchendichtung; sie durften daher die ausführlichste Charakterisierung verlangen. In ihrem wesentlichen Punkte ist diese auch für die anderen Märchen zutreffend, bei deren Besprechung wir uns darum jetzt etwas kürzer fassen können. —

Im Gegensatz zu der düsteren Färbung des Runenbergs trägt ein Märchen aus dem Jahre 1811, „Die Elfen", einen lichten, fröhlichen Charakter, wenn sich auch am Schluß eine wehmütige Stimmung einstellt. Es ist ein rechtes Kindermärchen und erzählt die Geschichte der kleinen Marie, die beim Spiel mit dem Nachbarsohn Andreas sich verläuft und zu den Elfen kommt, die in einem dunklen Tannengrund, unweit von Maries elterlicher Hütte wohnen. Sie verbringt einen langen Tag im Elfenreich und befreundet sich besonders mit dem Elfenmädchen Zerina. Als sie aber endlich wieder heimkehrt, da sind sieben Jahre seit ihrer Abwesenheit verflossen. Doch verrät sie das Geheimnis vom Dasein der Elfen nicht. Nach einiger Zeit wird sie Andreas' Frau, und als sie nach einem

Jahr ein Mädchen erhält, nennt sie es Elfriede. Das Kind zeigt früh besondere Fähigkeiten und entwickelt sich sehr glücklich. Aber auch das Land ringsum ist auffallend fruchtbar, und jeder Herbst bringt überreiche Ernten, das Segenswerk der Elfen, deren Tannengrund Marie dafür ihrem Mann gegenüber in Schutz nimmt. Denn Andreas möchte den Wald auslichten, da man meint, daß dort Zigeuner und anderes unnützes Volk sich aufhalte. — Einmal beobachtet die Mutter unbemerkt die kleine Elfriede, die auf einem einsamen Grasplatz am liebsten verweilt; da sieht sie Zerina an ihrer Seite, ihre Freundin aus dem Elfenreich, die jetzt mit dem Kinde dieselben Spiele spielt, wie einst mit Marie. Zerina lächelt der Mutter zu und erhebt zum Zeichen des Schweigens lächelnd drohend den Finger. Dennoch kommt der Tag, wo Marie das Geheimnis verrät, als wieder einmal Andreas davon redet, den Tannengrund säubern zu wollen. In der darauf folgenden Nacht erhebt sich ein starkes Unwetter, und am Morgen berichtet der Fährmann, daß vom Einbruch der Dunkelheit bis zum Morgen ein zahlreiches kleines Volk hinübergesetzt sei ans andere Ufer. Es waren die Elfen, die das Land verließen. Mit ihrem Verschwinden hört auch die bisherige Fruchtbarkeit des Landes auf. — Elfriede aber stirbt bald darauf aus Sehnsucht nach Zerina, und als Marie ihrem Kinde nach einigen Jahren folgt, verläßt Andreas mit seinem Schwiegervater das Land.

Von allen Tieckschen Märchen kommt dieses — und dadurch erhält es seine besondere Stellung — den Volksmärchen am nächsten. Die Motive sind ganz volkstümlich, es braucht unter anderem nur an Gebrüder Grimms Märchensammlung an „Die Wichtelmänner", „Die Geschenke des kleinen Volkes" erinnert zu werden. Die „Kinder- und Hausmärchen" erschienen freilich erst 1812, aber Tieck hat sicher vorher solche überall verbreiteten Volkssagen gekannt und hat wohl hier in seinem Märchen Züge aus verschiedenen Überlieferungen zu einem Ganzen verwoben. Entsprechend dem volkstümlichen Gehalt ist auch die Sprache einfacher, die starke romantische Färbung in den Naturschilderungen fehlt hier. Entfernten sich die „Elfen" somit schon aus dem Kreise der im strengsten Sinn „Romantischen Dichtungen", so gilt das von den beiden letzten Märchen noch mehr. Tieck selber hat alle drei als „in seinem neuen Stile

geschrieben“ bezeichnet. — „Die Elfen“ erlangen schließlich dadurch noch eine besondere Bedeutung, daß sie zu den Märchen „Das fremde Kind“ von Hoffmann offenbar die Anregung gegeben haben. — H. Hettner urteilt über die reizvolle Dichtung: „Nur selten wiegen wir uns so harmlos heiter in Rosen- und Sonnenschein, in Baumblüthe und Kinderleben, wie in Tiecks wunderherrlichem, zart und duftig hingehauchten Elfenmärchen“[25]). Aus dem harmlos heiteren Kinder- und Elfenreich führt uns „Der Liebeszauber“ in eine Welt voll Verwirrung und Grauen. Bargen „Der blonde Eckbert“ und „Der Runenberg“ schon genug des Schreckhaften, so treibt der „Liebeszauber“ das Entsetzen auf die Spitze. Doch wie das meistens der Fall ist, läßt die Häufung des Gräßlichen auch hier keine so starke Wirkung aufkommen wie die unheimlich stille, unentrinnbare Stimmungsgewalt der beiden früheren Dichtungen.

Das Neue an diesem Märchen aber ist, daß es sich mitten in die Gegenwart hineinstellt, daß seine wunderbaren und verwirrenden Begebenheiten sich mit dem modernen Leben und Treiben vermischen. Der Schauplatz ist eine große Stadt, die gerade von den Lustigkeiten des Karnevals erfüllt ist. Aber Emil, der melancholische Held dieser Dichtung, findet an der bunten Maskerade keinen Gefallen. Nur widerwillig ist er endlich einmal auf Zureden seines Freundes Roderich auf den Maskenball gegangen und kehrt verdrießlich dann auch bald wieder heim. In seinem einsamen Zimmer setzt er sich ans Fenster und schaut auf das im Dunkeln gegenüberliegende Haus. Denn dort wohnt ein junges schönes Mädchen, das Emil heimlich liebt. Jetzt sieht er ihr Zimmer sich erhellen, sie selbst erscheint, begleitet von einer Alten, die durch ihre Häßlichkeit und ihren phantastisch bunten Aufputz schon auf der Straße Emils Entsetzen erregte, und deren verdächtiges Treiben er mit Grauen beobachtet hatte. Mit sich führen sie ein kleines Mädchen, das, wie er weiß, von seiner Geliebten auferzogen wird. Dann, nach allerhand Vorbereitungen, muß er sehen und weiß nicht, ob es nicht ein höllisches Blendwerk ist, wie die Alte dem Kinde den Hals durchschneidet, während das Mädchen das

[25]) Hettner, Die romantische Schule in ihrem Zusammenhang mit Goethe und Schiller. Seite 76. Braunschweig 1850.

Blut in einem silbernen Becken auffängt. Und mit irren Augen glaubt er hinter der Gruppe einen scheußlichen Drachen sich erheben zu sehen, dessen grün funkelnder Blick ihn trifft. Da stürzt er besinnungslos nieder, und so findet ihn Roderich, erkrankt an einem heftigen Nervenfieber. —

Und das ist wieder für Tiecks Art charakteristisch, daß er uns noch im Unklaren darüber läßt, ob wir es mit den Wahngebilden der herannahenden Krankheit oder mit der Wirklichkeit zu tun gehabt haben. —

Der folgende Teil führt uns auf ein Landgut, das Emil gekauft hat. Nachdem er sich vom Nervenfieber erholt hat, sind die voraufgegangenen Begebenheiten völlig seinem Gedächtnis entschwunden. Er hat inzwischen von dem Mädchen, das er liebte, das Jawort erhalten, und so finden wir ihn jetzt an seinem Hochzeitstage wieder. Er ist glücklich, nur fällt ihm unter den Dienerinnen seiner Braut eine häßliche Alte auf, die ihm ein Grauen verursacht, ohne daß er sich über den Grund Rechenschaft geben kann. — Während die Braut noch im Hause sich festlich ankleidet, und Emil einen einsamen Spaziergang macht, sprechen einige von den Gästen mit Bedauern davon, daß Emil gar keine laute Lustbarkeit und Musik an diesem Tage dulden will. Da heißt es, daß Roderich trotzdem noch im Geheimen einen recht tollen Spaß vorbereitet habe. Als nun Emil ins Haus zurückkehrt, um seine Braut heraus zu holen, kommt unter Roderichs Führung ein Zug grotesk ausstaffierter Masken; Roderich selbst trägt die phantastisch bunte Tracht jener Alten, die Emil vorm Hereinbrechen seiner Krankheit bei so verruchtem Werke erblickt hatte. Die Vermummten dringen in das Haus, hin zum Brautpaar, während die übrigen Gäste draußen den Ausgang des Scherzes abwarten. Da stürzt unter Angstrufen die Braut hervor, verfolgt von Emil mit einem blanken Dolch in der erhobenen Faust; jetzt erreicht er sie auf der Galerie und stößt ihr das Messer in die Brust. Vergebens versucht jene Alte, die hinterher eilt, ihn wegzureißen, er umschlingt sie und schleudert sie kämpfend mit sich über das Geländer, und zerschmettert liegen beide zu Füßen der entsetzten Gäste. Sterbend erklärt Emil, daß Roderichs widriges Kleid ihm plötzlich die Erinnerung an die schreckliche Tat seiner Braut wieder erweckt habe, und die Alte gesteht

vor ihrem Verscheiden den Frevel ein: das Mädchen, gleichfalls von heimlicher Liebe zu Emil erfüllt, hat ihn durch den Liebeszauber an sich fesseln wollen. —

Die Technik dieses Märchens ist auf Hoffmanns Dichtungen von Einfluß gewesen: Das kühne Hineinstellen des Phantastischen, Unfaßbaren in die Alltagswelt. — Dieser Zug verbindet zugleich auch Tiecks letztes Märchen mit dem „Liebeszauber", von dem es sich sonst sehr unterscheidet. „Der Pokal" trägt einen milden Charakter, er ist erfüllt von der Stimmung wehmütiger Resignation.

Wir erfahren die Geschichte von zwei jungen Menschen, die sich lieb haben, denen aber die widrigen Verhältnisse keine Vereinigung gestatten; das Mädchen ist die Braut eines andern. — Nachdem Ferdinand schon über ein Jahr Franziska geliebt hat, besucht er eines Tages seinen Freund Albert, einen einsiedlerischen Alten, der im Rufe eines Goldmachers steht. Albert hat ihm das Versprechen gegeben, ihm wahrzusagen, ob er in Zukunft noch glücklich werden könne oder nicht. Jetzt führt er ihn durch viele Zimmer und Gänge, über Treppen in ein entlegenes Gemach, einen hohen Raum mit rotem Damast ausgeschlagen, mit rotseidenen Vorhängen und roten Teppichen auf Tisch und Fußboden. Bücher mit seltsam wunderlichen Zeichen liegen umher, eine Laute, seltsam mit Perlmutter ausgelegt, befindet sich auf dem Tisch. Noch bringt Albert einen goldenen Pokal herbei, eine kunstvolle Arbeit, über dem er das Beschwörungswerk beginnt, nachdem er vorher den jungen Freund gewarnt hat, den Zauber durch Worte oder durch heftige Bewegung zu stören. Ferdinand blickt in den Glanz des Bechers hinein, bald erhebt sich daraus eine rote Wolke; und aus der Wolke taucht allmählich die Gestalt Franziskas hervor, ihr Gesicht neigt sich ihm zu, die feinste Rosenknospe schimmert zwischen den Spitzen ihrer Brüste. Da drängt es ihn gewaltig, die nackte Gestalt ganz aus dem goldenen Gefängnis zu heben, seine Hände greifen hin, da zergeht das Bild, und auf dem Grunde des Pokals liegt nur eine Rose, die an den brennenden Lippen Ferdinands verwelkt und in Luft zerfließt. Bewegt verläßt er das Haus und sucht die Allee vor der Stadt auf. Als die Abendsonne ihren roten Schimmer wirft, sieht er einen reich vergoldeten Wagen aus dem Tore

rollen, seine Geliebte sitzt darin, sie wirft ihm grüßend eine Rose zu Füßen, die er aufhebt, und es ist ihm dabei, als weissage sie ihm, daß nun auf immer sein Glück zerbrochen sei. — Der zweite Teil führt uns in ein hochzeitliches Haus. Wir sehen die Mutter der Braut in freudiger Geschäftigkeit für das morgende Fest. Da bitten der Bräutigam und Leopold, ihr jüngster Sohn, noch einen Freund ins Haus bringen zu dürfen, einen einsiedlerischen Alten, den sie gern einmal in fröhliche Gesellschaft führen möchten. Sie erhalten die Erlaubnis; nur ist kein Zimmer frei, außer einer entlegenen Polterkammer, die indessen Leopold in Ordnung bringt. Dann bringen sie den fremden Gast, der freundlich empfangen wird und bald mit den Anwesenden ins Gespräch kommt. Als er aber die Braut zu sehen bekommt, wird er ersichtlich sehr erregt und wendet die ganze Zeit kein Auge von ihr. — Zur Nacht geleitet ihn Leopold zum Schlafzimmer, er führt ihn durch viele Zimmer und Gänge, über Treppen in ein entlegenes Gemach. Der Alte, hier allein gelassen, denkt noch mit seltsamer Bewegung an die Braut, deren Anblick ihn an eine Jugendgeliebte erinnert hat: als er dann im Raum sich umschaut, kommt der ihm merkwürdig bekannt vor. Er sieht die alten magischen Bücher umherliegen, er erkennt die verblichene Röte der Tapeten und Teppiche, er findet in einem Futteral die Laute, seltsam mit Perlmutter ausgelegt, und er weiß nun, daß er sich wieder in Alberts Gemach befindet. Am nächsten Tage steigt noch sein Erstaunen, als beim Hochzeitsmahl jener goldene Pokal herumgereicht wird, aus dem ihn voreinst das schöne Bildnis emporgestiegen war. Mit zitternden Händen faßt er ihn, als an ihn die Reihe kommt, er trinkt und spricht den Namen Franziskas aus. Als er nachher, während die jungen Leute den Tanz beginnen, neben der Mutter der Braut sitzt, fragt sie ihn, warum ihn der Anblick des Bechers so ergriffen hat. Da erzählt er ihr sein Jugenderlebnis. „Gott im Himmel!“, rief die Alte und sprang heftig bewegt auf, „Du bist doch nicht Ferdinand?“ — „So ist mein Name“, sagte jener. „Ich bin Franziska“, antwortete die Mutter. Nachdem sich die erste Erregung gelegt hat, erfahren sie dann ihr wechselseitiges Schicksal, wie sie, durch Franziskas Verwandte über einander getäuscht, getrennt worden sind, um sich jetzt erst, nach vierzig Jahren, wieder-

zufinden. — Seitdem blieb Ferdinand der Freund des Hauses, und auch der Tod schied die beiden nur, um sie kurze Zeit nachher wieder zu vereinigen. —

Ein Jugenderlebnis des Dichters Maler Müller soll für Tieck die Anregung zu dieser Dichtung gewesen sein. — Neben dem, was schon vorher zur Charakteristik des Märchens gesagt worden ist, muß noch der meisterhafte erzählerische Aufbau hervorgehoben werden. Nur zwei Momente sind aus dem Leben der beiden Liebenden herausgegriffen: der Augenblick, wo ihr Glück den Höhepunkt erreicht hat, und der Tag, wo sie sich nach vierzigjähriger Trennung wiederfinden. Was davor und was dazwischen lag, wird kaum auch nur angedeutet. Um so leuchtender heben sich jene beiden Momente von einer dunklen und ereignislosen Zeit ab. Schon im „Liebeszauber“ ist ein ähnlicher Aufbau erkennbar. — Diese Art der Technik ist später vor allem durch Theodor Storm kunstvoll weitergebildet. Und auch im Stil erscheint hier und da die Sprache der künftigen großen Novellisten, Storm und Keller, leise schon vorgebildet zu sein; so wenn Tieck nach dem Wiedererkennen zwischen Franziska und Ferdinand sagt: „Beide betrachteten sich mit prüfenden Blicken, beide suchten aus dem Ruin der Zeit jene Lineamente wieder zu entwickeln, die sie ehemals an einander gekannt und geliebt hatten, und wie in dunklen Gewitternächten unter dem Fluge schwarzer Wolken einzeln in flüchtigen Momenten die Sterne rätselhaft schimmern, um schnell wieder zu erlöschen, so schien ihnen aus den Augen, von Stirn und Mund, je zuweilen der wohlbekannte Zug vorüberblitzend, und es war, als wenn ihre Jugend in der Ferne lächelnd weinte.“ —

Der eigentlichen Novelle kommt dieses Märchen ja überhaupt schon sehr nahe, nur daß mitten darin sich ein wunderbares Geschehnis ereignet, das der Dichtung den märchenhaften Charakter verleiht. Man hat für Werke der Art den Namen „Märchennovelle“ gebildet, und unter Goethes Erzählungen ist „Die schöne Melusine“ ein Beispiel dafür. „Der Pokal“ steht so unter Tiecks Prosadichtungen auf einer Grenzscheide: Den Märchen noch zugehörig, läßt er uns doch schon den Dichter erkennen, der zehn Jahre später die erste „moderne“ deutsche Novelle schaffen sollte. —

Die Form des modernen deutschen Kunstmärchens überhaupt erst geschaffen zu haben, ist nun eben auch Tiecks Verdienst. Denn Goethes „Märchen“ hat seine Vorläufer. Solche in poetische, märchenhafte Form gekleidete Philosopheme findet man auch sonst bei Schriftstellern des XVIII. Jahrhunderts. Für das Knabenmärchen „Der neue Paris“ wäre dann auf Wielands Geschichte vom Prinzen Biribinker (im Don Sylvio von Rosalva) hinzuweisen, wenn Goethes Werk auch nach Inhalt und Form um vieles edler erscheint. Als „Aus der Rokokozeit stammend“ bezeichneten die Herausgeber des „Deutschen Novellenschatzes“ die Goetheschen Märchen und haben ihnen damit ihre historische Stellung angewiesen. —

Tiecks Märchen gehören zu denjenigen unter seinen Werken, in denen am meisten Poesie enthalten ist. Auch darf man sie vielleicht als seine vollendetsten Kunstwerke bezeichnen. Denn der strengen Form des Dramas war seine leicht bewegte, lyrisch gestimmte Begabung nicht gewachsen. In „Franz Sternbalds Wanderungen“, dem Werk, das seinem Stil, seinem poetischen Gehalt nach den Märchen am nächsten steht, hat Tieck ebenfalls nicht vermocht, die größere Romanform künstlerisch zu bewältigen. Doch in der kleinen Märchenform gelang es ihm, abgeschlossene Kunstschöpfungen hervorzubringen. — Und was nun die Werke aus Tiecks letzter, realistischer Periode angeht, so soll freilich die Bedeutung seiner Romane und Novellen für die Entwicklung der deutschen Prosadichtung des XIX. Jahrhunderts in keiner Weise angefochten werden. Doch hat er hier, wo gleichsam seine frühere aufklärerische Periode sich wiederholt, allerdings ohne die Plattheiten der ersten, nirgends vermocht, so viel lebendige Poesie zu erwecken wie in seiner romantischen Periode. Die Freunde echter Poesie werden daher jenen romantischen Dichtungen immer den Vorzug geben und unter ihnen vor allem den Märchen.

Dritter Teil.

„Rosenblüthchen und Hyacinth“ von Novalis. Fouqués „Undine“. Chamissos „Peter Schlemihl“.

Die Tieckschen Märchen haben denn auch auf die nachfolgenden Dichter ihren bestimmenden Einfluß ausgeübt. Für Novalis und Chamisso sind sie freilich wohl nur von der Goetheschen Allegorie hinweg ein Wegweiser zur echten Märchenform gewesen, kaum mehr. — Novalis' zweites Märchen ist wie das erste in eine größere Dichtung hineingefügt, in das Romanfragment „Die Lehrlinge zu Sais“. An diesen naturphilosophischen Roman mag vor allem Fr. Schlegel gedacht haben, wenn er den von Novalis geplanten Romanzyklus treffend mit den „philosophischen Dialogen der Alten“ vergleicht[26]). Wir finden hier die „Lehrlinge“, die von dem „Meister“ zur Erkenntnis der Natur angeleitet werden, in eifrigem Gespräch über die verschiedenen Wege, die in die Geheimnisse der Natur hineinführen. Einer aber unter ihnen, der vorher von seinem Suchen gesagt hat: „Mich führt alles in mich selbst zurück“ — der hört jetzt die sich kreuzenden Stimmen mit Bangigkeit und sonderbarer Verwirrung. Da kommt ein munterer Gespiele zu dem Nachdenklichen und spricht zu ihm: Du Grübler bist auf ganz verkehrtem Wege. Das beste ist überall die Stimmung. — Wie kannst du nur einsam sitzen? Sitzt die Natur einsam? Erst dem fröhlich Geselligen, dem Liebenden erschließt sich der Sinn der Natur. — Darauf erzählt er ihm das Märchen von Rosenblüthchen und Hyacinth:

„Hyacinth, der hübsche Junge, war vormals fröhlich und lustig gewesen, wie keiner; er tanzte wie ein Schatz, und alle

[26]) In der „Europa“ I, S. 56.

Mädchen sahen ihn gern. Damals liebte er Rosenblüthchen, das Nachbarstöchterchen, und sie war ihm von Herzen gut. Nun kam aber eines Abends ein alter Mann von sonderbarem Aussehen vor das Haus, das Hyacinths Eltern gehörte. Hyacinth brachte ihm Wein und Brot und setzte sich zu ihm. Da that er seinen weißen Bart von einander und erzählte bis tief in die Nacht. Von da an ward Hyacinth tiefsinnig und blieb für sich; endlich holte er sich Rat bei einer alten wunderlichen Frau im Walde, und zurückgekehrt sprach er zu seinen Eltern: „Ich muß fort in fremde Lande. — Ich wollt' euch gern sagen wohin, ich weiß selbst nicht, dahin, wo die Mutter der Dinge wohnt, die verschleyerte Jungfrau. Nach der ist mein Gemüt entzündet". So verließ er denn die Heimat und Rosenblüthchen, die bitterlich weinte. Er suchte und fragte in allen Ländern nach der heiligen Göttin Isis, und auf der rastlosen Wanderung wurde der Zug seiner ungestümen Sehnsucht mählich still, aber tief und stark. Es lag wie viele Jahre hinter ihm — da fand er endlich den Tempel, und als er den Schleyer vom Bilde hob, sank Rosenblüthchen in seine Arme. Die alte Heimat umfing ihn auf's Neue." —

Als Entstehungszeit haben wir für das Märchen nach Heilborns Untersuchung den Anfang des Jahres 1799 anzunehmen. — Gelegentlich des Märchens im „Heinrich von Ofterdingen" wurde die Frage gestellt, ohne beantwortet werden zu können, ob das Märchen darin vielleicht vor dem Roman entstanden sei, oder gleichzeitig. Wenn das letzte der Fall ist, so ist also „Rosenblüthchen und Hyacinth" vorher gedichtet, und Novalis hätte dann zuerst den rechten Märchenton getroffen, um später, unter Goethes Einfluß, an die Allegorie zu geraten. — Daß Tiecks Märchen auf „Rosenblüthchen und Hyacinth" haben von Einfluß sein können, bleibt natürlich bestehen, denn die ersten reichen hier ja ins Jahr 1795 zurück. Doch erscheint Novalis als ganz selbständig. Die Sprache seines Märchens ist einfacher, frischer, natürlicher als Tiecks; sie erinnert an die Sprache der Volksmärchen, aus deren Kreise der gedankliche Gehalt sich freilich wieder ganz entfernt. Und der Gedankengehalt — tiefsinniger als auch in den besten Märchen von Tieck - ist wiederum dem Dichter Novalis ganz eigentümlich: Wie er in dem Lehrling, der von sich sagt: „Mich führt alles

in mich selbst zurück", sein eigenes Wesen offenbar hat darstellen wollen, so spricht auch Hyacinths Geschichte seine eigene innerste Überzeugung aus: Das Forschen in der Natur führt uns schließlich ins eigene Herz zurück, und indem die Sehnsucht und Liebe des Herzens erfüllt wird, enthüllt sich auch das letzte Geheimnis der Natur. — Auch ein Distichon von Novalis verrät Beziehung auf dieses Märchen:

„Einem gelang es, er hob den Schleyer der Göttin zu Sais —
Aber was sah er? — er sah — Wunder des Wunders! — sich selbst."

Man könnte auch in der Geschichte Hyacinths sinnbildlich das Schicksal jedes strebenden jungen Menschen dargestellt finden, der in ungewissem Drange nach neuem geistigen Besitz die Heimat verläßt, um schließlich bei der Rückkehr, wenn er wieder festen Fuß in der alten Heimat gefaßt, die Vollendung seines Strebens zu erfahren. —

Auch für „Die Lehrlinge zu Sais" möchte Edgar Ederheimer[27]) Jakob Boehmes Einfluß geltend machen. Aber erst im Sommer 1799 wurde dem Dichter durch Tieck die Bekanntschaft mit Boehme vermittelt. Dazu widerspricht auch ein eigener Brief des Novalis an Tieck (wahrscheinlich aus dem Februar 1800 zu datieren) direkt jener Annahme[28]): „Jakob Boehme lese ich jetzt im Zusammenhange und fange ihn an zu verstehn, wie er verstanden werden muß. Man sieht durchaus in ihm den gewaltigen Frühling mit seinen quellenden, treibenden, bildenden und mischenden Kräften, die von innen heraus die Welt gebären. — Ein ächtes Chaos voll dunkler Begier und wunderbarem Leben — einen wahren, auseinandergehenden Microcosmus. Es ist mir sehr lieb, ihn durch Dich kennen gelernt zu haben. — Um so besser ist es, daß die Lehrlinge ruhn — die jetzt auf eine ganz andere Art erscheinen sollen. — Es soll ein ächt sinnbildlicher Naturroman werden. Erst muß Heinrich fertig sein. — Eins nach dem Andern, sonst wird nichts fertig." —

Da nun dem Dichter nicht einmal vergönnt war, „Heinrich von Ofterdingen" zu vollenden, so hat von einer Umarbeitung der „Lehrlinge" noch viel weniger die Rede sein können. Und

---

[27]) Vergl. Anmerkung 23.

[28]) Holtei, Briefe an Ludwig Tieck, I. Bd., S. 307.

mag darin die Naturanschauung sich vielfach mit der Boehmes auch berühren, von einem Einfluß konnte füglich nicht die Rede sein. — Trotzdem behauptet Ederheimer: „Die Lehrlinge zu Sais sind eine Fassung für die Edelsteine der Boehmeschen Lehre. „Ein echt sinnbildlicher Naturroman", das sollten sie, wie Novalis an Tieck schreibt, auf die Anregung, die ihm Boehmes Schriften gebracht haben, werden. Dieser Satz allein berechtigt schon dazu (ja freilich, wenn man beim Zitieren, was voraufgeht und nachfolgt, fortläßt! H. T.), den Boehmeschen Einfluß allenthalben zu sehen, wo uns Anklänge und Ähnlichkeiten mit Boehme entgegentreten, ist doch die ganze Boehmesche Lehre nichts weiter als eine echt sinnbildliche Naturbetrachtung". Einer so willkürlichen Konstruktion braucht man am Ende nicht mehr ernsthaft entgegenzutreten.

Weit näher als „Rosenblüthchen und Hyacinth" steht **Fouqués „Undine"** dem Geiste von Tiecks Märchen. Von Fouqués allzu zahlreichen Dichtungen, unter denen auch noch ein paar andere Märchen sich befinden, hat die „Undine" allein es vermocht, sich die Gunst der Leser bis heute zu erhalten, und durch sie allein kommt Fouqué auch bei der Entwicklung des romantischen Kunstmärchens in Betracht. — Der Inhalt darf hier als bekannt vorausgesetzt und es kann gleich dazu übergegangen werden, die literarhistorische Stellung der Dichtung, die im Jahre 1811 erschien, zu charakterisieren.

Was sie nicht allein mit Tiecks Märchen, sondern mit der ganzen voraufgegangenen Romantik verbindet, ist die Beseelung der Natur, ihre Verkörperung in menschenartigen Gestalten, die als der Grundzug des ganzen Märchens bezeichnet werden muß. Beim alten Theophrastus Paracelsus fand Fouqué Belehrung über das Wesen der Elementargeister und schöpfte daraus die erste Anregung zu seinem Werk, doch hat er den empfangenen Stoff ganz im romantischen Sinne bearbeitet. Durchaus an Tieck erinnert es uns z. B., wenn der Ritter Huldbrand beim Bericht seiner Abenteuer im verrufenen Walde folgende Schilderung entwirft[29]): „Da ward es mir auf einmal, als könn' ich

[29]) Fr. Baron de la Motte Fouqué und Josef Freiherr von Eichendorff. Herausg. von Prof. Max Koch. D. N. L. 146, II, 1. S. 136.

durch den grünen festen Boden durchsehn, als sei er grünes Glas, und die ebene Erde kugelrund, und drinnen hielten eine Menge Kobolde ihr Spiel mit Silber und Gold. Kopfauf, kopfunter, kugelten sie sich herum, und schmissen einander zu Spaß mit den edlen Metallen, und pusteten sich den Goldstaub neckend ins Gesicht. Mein häßlicher Gefährte stand halb drinnen, halb draußen; er ließ sich sehr, sehr viel Gold von den andern heraufreichen, und zeigte es mir lachend, und schmiß es dann immer wieder klingend in die unermeßlichen Klüfte hinab. Dann zeigte er wieder mein Goldstück, was ich ihm geschenkt hatte, den Kobolden drunten, und die wollten sich darüber halb tot lachen, und zischten mich aus. Endlich reckten sie alle die spitzigen, metallschmutzigen Finger gegen mich aus, und wilder und wilder, und dichter und dichter, und toller und toller, klomm das Gewimmel gegen mich herauf; — da erfaßte mich ein Entsetzen, wie vorhin meinen Gaul". —

Aber in ganz anderer Weise als Tieck hat Fouqué es verstanden, aus den vorhandenen Naturformen selbst die Verkörperungen der Naturgeister herauszubilden. Gewiß konnte ihm dabei die volkstümliche Anschauung Vorbild sein, doch sind ihm hier sicher höchst eigenartige Gestaltungen gelungen. Von den Elementarmächten des Wassers erzählt uns ja das Märchen, und der Wassergeist Kühleborn ist eine ihrer sehr glücklich gelungenen Personifizierungen. Da sieht am Abend zunächst der Fischer das Bild eines riesenmäßig langen, schneeweißen Mannes, der unaufhörlich mit dem Kopfe nickt; als er aber genauer hinsieht, ist es nur das ihm wohlbekannte Bächlein, das schäumend aus dem Forste hervorrinnt. — Eine ähnliche Erscheinung hat Ritter Huldbrand im Walde. — Und später, da der Ritter Undine in seine Heimat führt, begleitet von dem Priester, schreitet plötzlich Kühleborn neben ihnen und unterhält sich mit seiner Nichte Undine. „Er trug ein weißes Kleid, fast wie des Priesters Ordenshabit, nur daß ihm die Kappe ganz tief ins Gesicht hereinhing, und das Ganze in so weiten Falten um ihn herflog, daß er alle Augenblicke mit Aufraffen und über dem Arm schlagen, oder sonst dergleichen Anordnungen zu thun hatte, ohne daß er doch dadurch im geringsten im Gehen behindert schien." Auf einmal ist dann wieder der redselige Begleiter nichts anderes als ein murmelnder Bach,

der zuletzt von einer hohen Klippe neben dem Wege herabschäumt, mit einem Geplätscher, das beinahe wie Lachen klingt. — Von großer Phantasiekraft und origineller poetischer Anschauung zeugt aber jene Szene, da Kühleborn im Schwarztal Huldbrand und Bertalden erscheint; als ein Fuhrmann in langem weißen Kittel, mit einem Gespann durch das Dunkel leuchtender Schimmel, in weiße Leinewand gehüllte Warenballen auf dem Wagen. Und wie dann nachher im übergetretenen Strom der Schimmel und ihr Fuhrmann zu riesigen, weißschäumenden Wogen werden, die sich hoch aufbäumen und den treulosen Ritter und seine Liebste unter ihrem Schwall zu begraben drohen! —

Und Undine, die uns zuerst ja nur in Menschengestalt erscheint, verkörpert in ihrem bald neckischen, übermütigen, boshaften, bald freundlichen, einschmeichelnden, hingebenden Wesen ausgezeichnet die Natur des Elementes, dem sie entstammt. Und als sie nachher zu den Ihrigen ins Reich des Wassers zurückgekehrt ist, taucht sie dann später aus dem geöffneten Brunnen herauf, in einer weißen Wassersäule, die die Gestalt eines bleichen, weißverschleierten Frauenbildes annimmt. Und endlich beim Begräbnis des Ritters kniet diese weiße Frauengestalt unweit der Grabstätte, und da der Hügel sich aufgehäuft hat, ist sie verschwunden, und es sprudelt an ihrer Stelle ein helles Brünnlein aus dem Rasen, das rieselt und rieselt fort, bis das Wasser den Grabhügel des Geliebten wie mit einem silberweißen Arm umzogen hat. —

Sicher hat Fouqué durch die beiden Gestalten Undine und Kühleborn, die das Wasserelement so eigenartig versinnbildlichen, etwas Neues in das Kunstmärchen hineingebracht. Elementargeister werden uns dann nachher auch bei Hoffmann begegnen, und der eifrige Bewunderer und Komponist der „Undine“ kann dazu wohl eine Anregung bei Fouqué empfangen haben.

Eine zweite Neuerung Fouqués ist die Einführung eines ausgebildeten Rittertums in das Märchen. Bei Tieck war der Ritter noch kaum von den andern Ständen unterschieden. Aber gerade die Jahre zwischen dem Erscheinen des blonden Eckbert (1795) bis zur Entstehung der Undine (1811) brachten ja durch die Anregungen eben der Romantiker eine bedeutende Erweite-

rung der Kenntnisse von der mittelhochdeutschen Literatur und damit auch vom Ritterwesen mit sich. — 1803 war der I. Band der „Deutschen Gedichte des Mittelalters“ von v. d. Hagen erschienen — das Verzeichnis der Subskribenten führt auch Fouqués Namen an — 1809 geben v. d. Hagen und Buesching „Das Buch der Liebe“ heraus. Dazu ist Fouqué einer der Ersten von denen, die das Verdienst in Anspruch nehmen können — wenn anders es ein Verdienst gewesen ist — die wüsten Rittergeschichten in eine bessere Unterhaltungsliteratur verwandelt zu haben. 1813 erscheint „Der Zauberring“. Doch schon 1811 in der „Undine“ finden wir den Ritter Huldbrand auf Befehl seiner Dame unterwegs, um im verrufenen Walde Abenteuer zu bestehen. Er wird uns vorgeführt in seinem scharlachroten Mantel über dem veilchenblauen, goldgestickten Wams, mit dem reichverzierten Schwert an der Seite, auf einem weißen Streitroß. Und der alte Fischer empfängt ihn ganz so höflich und sittig, wie nach Fouqués Meinung ein untergeordneter Mann solch edlen Ritter zu empfangen hat. Der Ritter weiß dann von Ringelrennen und kühnen Turnieren unter den Augen schöner Damen zu berichten; und später sehen wir, wie Huldbrand und Undine selbst in der freien Reichsstadt zwischen Fürsten und Herzögen an einem prächtigen Rittermahle teilnehmen. „Als das reiche Mahl zu Ende ging, und man den Nachtisch auftrug, blieben die Thüren offen; nach alter, guter Sitte in deutschen Landen, damit auch das Volk zusehen könne, und sich an der Lustigkeit der Herrschaften mitfreuen!“ Leise kündet sich auch hier schon die absonderliche Adels- und Ritteranschauung an, die den „ingeniosen Hidalgo“ — wie Fouqué von Heine genannt wird — in seinen späteren Ritterromanen zu allerhand Don Quixoterien verleiten sollte. —

Stilistisch steht die „Undine“ nicht gleichwertig neben Tiecks oder gar Novalis' Märchen. Die von den ersten Romantikern geschaffene neue Dichtersprache war ja inzwischen der allgemein übliche Stil der besseren Literatur jener Tage geworden. Und indem nun geringere Talente sich ihrer bedienten, verlor sie die ursprüngliche Kraft, ihren farbigen Reiz, wurde „Buchdeutsch“ — wirkt, kurz gesagt, konventionell. Das gilt auch von „Undine“, deren Dichter nicht genug Persönlichkeit besaß, um seiner Sprache ein eigenes Gepräge zu geben.

Etwas schwächlich ist Fouqués Märchen überhaupt geraten. Besonders stark tritt das im 13. Kapitel hervor, wo Fouqué dem Leser erklärt, er wolle nicht Schritt vor Schritt entwickeln, wie Huldbrands Gemüt sich von Undinen ab, und Bertalden zuzuwenden begann. Das Herz tue ihm dabei weh, denn er habe ähnliche Dinge selbst erlebt, und scheue sich in der Erinnerung auch noch vor ihrem Schatten. Eine Erklärung, die manche Leserin vielleicht gerührt haben mag, aber künstlerisch höchst bedenklich erscheint.

Da waltet doch ein kräftigerer und gesunderer Geist in **Chamissos** zweitem Märchen, im **„Peter Schlemihl“**, der 1813 geschrieben wurde. Auch hier bedarf es keiner Inhaltsangabe; und für die weitere Besprechung muß wieder auf Walzels grundlegende Untersuchung hingewiesen werden, wo alles Wichtige eigentlich schon gesagt worden ist[30]). Was dies Märchen in den Kreis der romantischen hineinstellt, sind unter anderem verschiedene Motive, die Chamisso älteren romantischen Dichtern entlehnte. So stammen die Siebenmeilenstiefel aus Tiecks Märchendrama „Leben und Thaten des kleinen Thomas, genannt Däumchen“, eine Alraunwurzel kommt schon in Arnims phantastischer Novelle „Isabella von Ägypten“ vor, und über das „Galgenmännlein“ hat Fouqué ein Märchen geschrieben. Ganz dem Wesen der Romantiker entspricht es ferner, wenn Chamisso sich selbst in die Dichtung einführt, oder wenn er gelegentlich auf literarische Gegner einen Ausfall macht. — Aus dem Volksbuch von Fortunat, dessen Dramatisierung Chamisso früher versucht hatte, entnimmt er jetzt das Glückssäckel, und Grimmelshausen leiht ihm das unsichtbar machende Vogelnest. Das Motiv vom verlorenen Schatten ist dann gleichfalls ein volkstümliches, und es ist schon von Körner in der damals ungedruckten Romanze „Der Teufel von Salamanca“ verwertet. Über die Bedeutung des Schattens im „Schlemihl“ ist dann viel hin und her gestritten worden. Am wahrscheinlichsten dünkt uns die Deutung von Julius Schapler, der den Schatten durch den Begriff „äußere Ehre“ erklärt[31]). Doch können wir

[30]) Vgl. Anmerkung No. 19.

[31]) Chamissos Peter Schlemihl. Leipziger Inaug.-Diss. von Julius Schapler. Deutsch-Krone 1892. — Übrigens gibt Walzel ungefähr dieselbe Auslegung.

Schapler nicht beistimmen, wenn er den Versuch macht, den engen Zusammenhang zwischen Chamissos eigenen Erlebnissen, äußeren und noch mehr inneren, und seiner Geschichte Schlemihls zu leugnen. Gern wollen wir Schapler zugeben, daß die Kenntnis jenes intimen Zusammenhanges zwischen dem Leben des Dichters und seiner Dichtung durchaus nicht nötig ist, um das Märchen mit unbefangenem Sinn zu verstehen und seinen poetischen Gehalt zu genießen. Im andern Falle hätten wir es ja mit einer „mißlungenen" Dichtung zu tun. Wie aber diese Übereinstimmung bis in kleinste Details hinabreicht, das mag man in Walzels Einleitung nachlesen. Auf Grund seiner Untersuchung darf Walzel wohl sagen, daß der Schlemihl „im besten Sinne Gelegenheitsdichtung, bis ins letzte Produkt der Erlebnisse war, die Chamisso kurz vor seiner Abfassung durchzumachen hatte".

So aus persönlichem Erleben heraus zu schaffen, entspricht ja auch nur der sonstigen Art des Lyrikers Chamisso, und schon in der Jugenddichtung „Adelberts Fabel" fanden wir, daß eben dieser Zug jene Märchenallegorie von der Goethes und Novalis' unterschied. So kann man denn wohl mit Recht in „Adelberts Fabel" und „Peter Schlemihl" zwei Versuche Chamissos erblicken, sich von persönlichen, zum Teil drückenden Erlebnissen durch poetische Beichte zu befreien. Und im ersten Fall wäre der Versuch künstlerisch völlig mißlungen, im andern glänzend geglückt. Der Grund zu dem verschiedenen Gelingen nun — abgesehen natürlich von der Unfertigkeit des Anfängers, der nicht einmal die deutsche Sprache völlig beherrschte — liegt sicher darin, daß Chamisso das erste Mal einen allegorischen Apparat zur poetischen Umkleidung benutzte, beim zweiten Mal aber Zug um Zug seine Schilderungen der Wirklichkeit entnahm, nicht nur die äußeren; denn auch in der Darstellung von Schlemihls Seelenleben motiviert er in eindringlich realistischer Weise — recht im Gegensatz zu Fouqués schwächlichem Verzicht.

Und das verleiht nun „Peter Schlemihls wundersamer Geschichte" ihre besondere Stellung unter den bisherigen romantischen Märchen. Sie ist von ihnen die am meisten realistische Dichtung; und es ergibt sich daraus natürlich auch ein entsprechender Unterschied im Stil, der bei Chamisso nun ein durchaus realistisches Gepräge trägt.

Peter Schlemihl machte seinen Dichter bald berühmt, und es fehlte nicht an allerlei Nachahmern. Walzel nennt eine Reihe von Namen. Der bedeutendste darunter war Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, der in der „Geschichte vom verlornen Spiegelbilde“ — dem vierten der „Abenteuer der Sylvesternacht“ — ein Pendant zur Geschichte vom verlornen Schatten zu schaffen versuchte; eine interessante Erzählung, die indes den poetischen Wert ihres Vorbildes nicht erreicht. Aber Hoffmann hat eine Reihe von Märchen geschrieben, die ihm unter den romantischen Märchendichtern eine ganz hervorragende Stellung, vielleicht die hervorragendste sichern.

Vierter Teil.

E. T. A. Hoffmann.

Für Hoffmanns Verhältnis zur Romantik ist das Jahr 1804 von Bedeutung gewesen. Damals wurde ihm in Warschau durch Hitzig die erste Bekanntschaft mit den Werken der Romantiker vermittelt. Da Hoffmann sich mit den Theorien der neuen Schule kaum jemals auseinandergesetzt hat, so kommen von den älteren Romantikern für ihn nur die beiden Dichter Tieck und Novalis in Betracht, deren Namen uns auch mehrmals in seinen Werken begegnen; dazu auch die Tieck-Wackenroderschen Schriften. Aber erst 1809 beginnt Hoffmanns eigene schriftstellerische Tätigkeit, erst 1814 erscheinen die ersten beiden Bände der „Fantasiestücke in Callot's Manier". In dieser Zwischenzeit hat sich nun in der Romantik eine Entwicklung vollzogen, die man kurz als das Eindringen realistischer Elemente bezeichnen kann. Für die Lyrik kommt hierbei vor allem die Arnim-Brentanosche Sammlung „Des Knaben Wunderhorn" in Betracht, die 1805 bis 1808 erschien, und deren Einfluß sich z. B. sofort in Brentanos Lyrik bemerkbar machte. Aber auch für das Eindringen des Realismus in die Erzählung sind Arnims und Brentanos eigene Schöpfungen von Wichtigkeit, trotz aller Phantastik, die man sonst in ihren Werken finden mag. Denn die „Chronika eines fahrenden Schülers" bringt sicher das wirkliche Mittelalter viel eher zur Darstellung als „Heinrich von Ofterdingen"; und noch stärker tritt der Realismus in Arnims Novellen hervor, deren erste Sammlung „Wintergarten" 1809 erschien. Bei Heinrich von Kleist genügt es, nur den Namen dieses Dichters zu nennen, und auf das realistische Wesen des „Peter Schlemihl" wurde schon früher hingewiesen. Nennt man außerdem noch Fouqué und Zacharias

Werner, so sind damit wohl alle bedeutenderen romantischen Dichter erwähnt, deren Werke Hoffmann im Beginn seiner Schriftstellerlaufbahn kennen lernte.

Finden wir nun auch bei Hoffmann selbst jenen realistischen Zug gleich in seinen ersten Werken besonders energisch ausgeprägt, und gehört sein Schaffen somit durchaus der neueren romantischen Entwicklung an, so haben doch bei ein paar von seinen Märchen gerade die älteren Romantiker bestimmenden Einfluß ausgeübt, während ein paar andere speziell „hoffmannisch" genannt werden müssen, da sie ihrem Dichter ganz allein eigentümlich sind, der ja eigentlich schon bei seinem ersten Auftreten als ein in seiner Art fertiger Schriftsteller erscheint. Es sind sechs Dichtungen, die Hoffmann unter seinen vielen Erzählungen eigens als „Märchen" bezeichnet hat; sie entstanden zu verschiedenen Zeiten zwischen den Jahren 1814 bis 1822. Die Titel seien hier gleich angeführt: „Der goldne Topf" (1814); „Nußknacker und Mausekönig" (1816); „Das fremde Kind" (1817); „Klein Zaches genannt Zinnober" (1819); „Die Königsbraut" (1821); „Meister Floh" (1822).

Der Zusammenhang mit der älteren Romantik ist in dem ersten Märchen, dem Märchen vom **„Goldnen Topf"**, sehr deutlich zu erkennen[32]). Es wird uns darin die Geschichte des jungen Studenten Anselmus erzählt, der ein reiches poetisches Gemüt besitzt, aber, da ihm die sogenannte Weltbildung fehlt, äußerlich linkisch erscheint und daher als phantastischer und unpraktischer Mensch das Bedenken ehrsamer Bürger erregt. Auch ist er im äußeren Leben infolge seiner Ungeschicklichkeit ein rechter Pechvogel, der im Vorbeilaufen einen Apfelkorb umwirft und sich dadurch die Feindschaft eines häßlichen Obstweibes zuzieht, der beim Grüßen stets den Hut fortschleudert oder auf dem glatten Boden ausgleitet, und der es endlich durch die Mangelhaftigkeit seiner Toilette mit seinem Gönner, einem höheren Beamten, verdirbt. Als ihm dadurch seine Karriere gestört zu sein scheint, hat er doch endlich einmal Glück: er wird bei dem angesehenen Archivarius Lindhorst zum Abschreiben von Akten angestellt. Mit dem Archivarius hat es aber

[32]) E. T. A. Hoffmanns sämtliche Werke. Herausgegeben mit einer biographischen Einleitung von Ed. Grisebach. Leipzig 1900. 1. Band, Seite 176 ff.

besondere Bewandtnis. Im Kaffeehause hörte Anselmus ihn einmal die seltsame Geschichte von der Liebe des Jünglings Phosphorus zur schönen Feuerlilie erzählen, und daß er, der Archivarius, eigentlich von der Feuerlilie abstamme. Die Gäste hielten das natürlich für einen Witz, den sie belachten, aber für Anselmus ist alles Wunderbare Wahrheit, und der Archivar Lindhorst hat seitdem für ihn etwas Geheimnisvolles. Als er nun in dessen Haus kommt, findet er seine geheimen Ahnungen bestätigt, und neue wunderbare Erscheinungen treten ihm entgegen. Den Archivarius erblickt er bald in seiner einfachen bürgerlichen Gestalt, bald glaubt er die hohe Erscheinung eines Magiers, eines Geisterkönigs, vor sich zu sehen. Er erfährt, daß Lindhorst der Vater der drei grünen Schlänglein ist, die Anselmus eines Tages im Sonnenschein in den Zweigen eines Hollunderbaumes glitzernd auf und nieder schlüpfen sah, und deren kristallheller Gesang ihn bezauberte. Damals verliebte er sich in die jüngste, in die schöne Serpentina mit den dunkelblauen Augen. Und während er die sonderbaren Akten des Archivarius abschreibt, tritt jetzt Serpentina zu ihm herein und erzählt ihm die Geschichte ihres Vaters: Lindhorst entstammt dem wunderbaren Geschlecht der Salamander, die im Wunderreiche Atlantis leben. Als er sich gegen den Willen des Geisterkönigs Phosphorus mit der grünen Schlange vermählte, die die Tochter des Phosphorus und der Feuerlilie war, verwandelte der König ihn zur Strafe in einen Menschen. Und nicht eher kann er erlöst werden, als bis alle seine drei Töchter, die Frucht seiner Verbindung mit der grünen Schlange, sich vermählt haben. Doch muß der Freier jedesmal ein Jüngling sein mit einem kindlichen, poetischen Gemüt, dem beim Anblick der dunkelblauen Augen der Tochter die Ahnung aufsteigt von dem fernen Wunderlande Atlantis. Als Geschenk eines Erdgeistes haben die drei Töchter noch jede einen goldenen Topf erhalten, aus dem am Tage ihrer Vermählung eine Feuerlilie entsprießen wird. — Die Forderung an den Jüngling ist aber dabei, daß er sich selbst treu bleibt, das heißt den Weisungen seines poetischen Gemütes folgt. Dem Anselmus gelingt es schließlich, Serpentina zu gewinnen, trotzdem ihm mancherlei feindliche Kräfte dabei im Wege sind. Vor allem ist es jenes Apfelweib, die in Wahrheit ein niedriger Erdgeist ist, ent-

sprossen der Verbindung einer Drachenfeder mit einer Runkelrübe; sie will Anselmus mit der Tochter des Konrektors Paulmann, Veronica, verheiraten, bei der sie einmal Kinderfrau gewesen ist. Und eine zeitweilige Neigung, die Anselmus selbst zur Veronica empfindet, droht ihn um den Besitz Serpentinas zu bringen. Dafür wird er von dem Salamanderfürsten Lindhorst in eine kristallene Flasche gesperrt, und erst nachdem Lindhorst das feindliche Apfelweib besiegt hat, und nachdem Anselmus selber seine kurze Neigung zu Veronica überwunden hat, wird ihm Serpentinas Hand zuteil.

Zu dieser Welt wunderbarer und unbegreiflicher Erscheinungen steht nun im köstlichen Gegensatze die Alltagswelt der Philister, die durch den Konrektor Paulmann, seine Tochter Veronica, den Registrator Heerbrand und das Apfelweib vertreten wird. Der immer ruhige und vernünftige Konrektor sucht alle Phantastereien seines Schützlings Anselmus auf natürliche Weise zu erklären, oder verwirft sie als Albernheiten und empfiehlt ihm als Heilmittel gegen die „Fantasmata“ Blutigel. Registrator Heerbrand glaubt die sonderbaren Vorstellungen des Jünglings besser zu verstehen. Kennt er doch selber gewisse träumerische Zusände, nachmittags beim Kaffee, im eigentlichen Moment körperlicher und geistiger Verdauung, wobei ihm plötzlich die Lage eines verlorenen Aktenstückes wie durch Inspiration eingefallen ist!

Veronica hegt für den Studenten eine stille Neigung, die besonders gewachsen ist, seitdem Heerbrand ihrem Anselmus eine gute Karriere prophezeit hat. Auch sie hat ihre Phantasien: sie träumt davon, einmal Frau Hofrätin Anselmus zu werden, eine hübsche Wohnung zu beziehen, des Morgens in reizendem Negligé im Erker Kaffee zu trinken und von allen vorübergehenden jungen Leuten bewundert zu werden. Weiter versteigen sich ihre phantastischen Vorstellungen nicht; und schließlich ist es nicht Anselmus, sondern der zum Hofrat ernannte Registrator Heerbrand, der diese Mädchenträume verwirklicht. — Das Apfelweib schließlich, zu dem Veronica ihre Zuflucht nimmt, als sich des Anselmus Herz von ihr abzuwenden droht, und die es ihr durch abgeschmackte Zauberei wiedergewinnen will, vertritt, was Hoffmann einmal als das „Gespenstische des Philistrismus“ bezeichnet hat. —

Die Form seines ersten Märchens, dieser Aufbau auf dem Gegensatz zwischen poetisch empfindenden Menschen, die stets etwas Wunderbares erleben, und jenen alltäglich empfindenden, die jedes Wunder auf natürlichem Wege zu erklären wissen, kehrt bei Hoffmann immer wieder und nicht nur in seinen Märchen. Typisch ist bei ihm geradezu die Gestalt des Anselmus geworden: er eröffnet bei unserm Dichter die Reihe jener jungen Menschen, welche die poetische Welt ihres Innern, ihre Phantasievorstellung weit mehr beschäftigt als die Außenwelt. Ja sie halten schließlich die wirkliche Welt für eine Täuschung, ihre Vorstellungen für Wirklichkeit. So sagt Anselmus zu sich selbst: „Ich sehe und fühle nun wohl, daß alle die fremden Gestalten aus einer fernen, wundervollen Welt, die ich sonst nur in ganz besonderen merkwürdigen Träumen schaute, jetzt in mein waches reges Leben geschritten sind und ihr Spiel mit mir treiben.“ Fassen nach der Meinung gewöhnlicher Philister solche Träumer das Leben verkehrt und unpraktisch an, so haben sie, nach Hoffmanns Ansicht, doch die tiefere Erkenntnis, die höhere Wahrheit für sich. So ist das Verhältnis des Anselmus zum Archivarius Lindhorst zu verstehen. Für seinen Stammtisch ist Lindhorst eben der bekannte Archivar und gewöhnliche Bürger; fällt es ihm ein, phantastische Geschichten aufzutischen, so nimmt man das eben für Anekdoten. Anselmus sieht tiefer: er erkennt die poetische, künstlerisch empfindende Natur, die sich hinter der bürgerlichen Erscheinung des Archivarius verbirgt, und wenn ihm Lindhorst nachher in der erhabenen Gestalt eines Magiers, eines Geisterkönigs, erscheint, so heißt das nichts anderes, als daß er ihm immer tieferen Einblick in seine wahre Natur gewährt. Das tut der Archivar wiederum deswegen, weil er im Studenten Anselmus den verwandten Geist erkannt hat. Deutlich wird es am Schluß ausgesprochen, was es mit allem Wunderbaren auf sich hat, was Anselmus zu erleben meint: „Ist denn überhaupt des Anselmus Seligkeit etwas anderes als das Leben in der Poesie, der sich der heilige Einklang aller Wesen als tiefstes Geheimnis der Natur offenbart?“

In ähnlicher Weise ließe sich das Verhalten der übrigen Personen erklären. So ist das Apfelweib, welches Karten legt und durch alberne Zauberbeschwörungen Wunder zu wirken

meint, die Verkörperung eines gespenstisch wirkenden Philistrismus, der in seinen absurden Phantasievorstellungen eine Art unechter Poesie besitzt. Dies Weib erscheint daher als feindliches Prinzip, das von der wahren Poesie überwunden werden muß. Und in Veronica, deren Träume nicht weiter reichen als bis zu ihrer zukünftigen Stellung als Hofrätin, wird die hausbackene Phantasie verspottet, und sie führt schon in jene philiströse Alltagswelt hinüber, welcher der Konrektor Paulmann, Registrator Heerbrand und die Bürger, die sich über die Wunderlichkeiten des Anselmus lustig machen, vollständig angehören.

In dem Augenblick nun, wo Anselmus seine Liebe der Veronica zuwendet und über sie Serpentina vergißt, nähert er sich selbst jener Alltagswelt und wird seiner innern poetischen Welt untreu. Wenn er dann aber auf einmal sich in einer Kristallflasche eingeschlossen findet, wobei es ihm zumute ist, als schwimme er regungs- und bewegungslos in einem festgefrorenen Äther, der ihn einpreßt, so daß der Geist vergebens dem toten Körper gebietet; wenn immer mehr und mehr jeder Atemzug die Lüftchen wegzehrt, die im engen Raume auf- und niederwallen, wenn ihm jeder Nerv wie im Todeskampfe zuckt — so heißt das nichts anderes, als daß Anselmus verspürt, daß er in der Sphäre der Philisterwelt nicht zu leben vermag. Erst als er erkennt, daß seine Neigung zu Veronica flüchtige Selbsttäuschung war, als er ausruft: „ich liebe ewiglich nur Serpentina — ich will nie Hofrath werden — nie die Veronica schauen —. Kann die grüne Schlange nicht mein werden, so will ich untergehen in Sehnsucht und Schmerz!“ — da erst fühlt er sich aus der Kristallflasche befreit und wird auf immer mit Serpentina vereinigt. Von neuem ist die poetische Welt in ihm lebendig geworden.

Läßt sich auf diese Weise nun der tiefere Sinn des Märchens vom goldenen Topf wohl erfassen, so sind damit doch nicht alle wunderbaren Geschehnisse darin erklärt, sollen es aber auch nicht. Denn Hoffmann schuf sie aus einer freien und kühnen Phantasieanschauung heraus, und nur von der Phantasie können sie auch wieder begriffen werden. Auch wäre es ganz verkehrt, wollte man in den vorkommenden Personen nur Verkörperungen abstrakter Begriffe erblicken; Hoffmanns Ge-

stalten haben durchaus Fleisch und Blut, sind wirklicher, lebendiger als die Menschen, die uns in den früheren Märchen der Romantiker begegneten.

Es ist schon gesagt worden, daß ein deutlicher Zusammenhang zwischen Hoffmanns Märchen und den Werken der Frühromantik vorhanden ist. An erster Stelle ist hier Novalis zu nennen, dessen poetische Anschauungen von Hoffmann weitergebildet sind. Mit Heinrich von Ofterdingen zeigt Anselmus die nächste Verwandtschaft, so seltsam es zunächst erscheinen mag, daß der Student zu Dresden aus dem Jahre 1813 mit dem Dichter aus einem zeitlosen Mittelalter verwandt sein sollte. Doch ist es die innere Natur, die bei ihnen übereinstimmt. Was Heinrich von Ofterdingen auf seiner Reise erlebt (die ja die äußerliche Handlung des Romans ausmacht), grüßt ihn als längst Geahntes, längst Bekanntes, denn es ist nichts weiter als die Offenbarung seiner inneren poetischen Welt. Im Roman selbst wird ausgesprochen: „Schicksal und Gemüt sind Namen eines Begriffes!“ Und trefflich wird dies Wort von Heilborn dahin erläutert: „Die äußere Entwicklung, die Lebensfügungen des Menschen sind mit der innern eins. Das Gemüt zeichnet die Wege, die dann die Wirklichkeit beschreiten muß.“ So sehen wir es auch bei Anselmus. Auch für ihn wurde, was in seinem Gemüt lebte, zur Wirklichkeit. Seine poetische Welt wurde zur Realität, wie ja auch Heinrich von Ofterdingens Dasein sich im goldenen Zeitalter, wo die Poesie herrscht, vollenden sollte. Neben dieser Übereinstimmung des Grundgedankens lassen sich noch andere verwandte Züge auffinden. So tritt die Vorstellung von der Seelenwanderung in Novalis' Roman überall leise hervor. Einmal wird sie geradezu ausgesprochen in der Unterhaltung zwischen Heinrich und dem jungen Mädchen, das ihn zum Arzte Sylvester führt:

„Seit wann bist du hier?“
„Seitdem ich aus dem Grabe gekommen bin.“
„Warst du schon einmal gestorben?“
„Wie könnt' ich denn leben?“ —

Bei Hoffmann, nicht nur im Märchen vom goldenen Topf, finden wir oft Personen, die sich eines früheren Lebens in einem andern Zustande, als Elementargeister oder als Blumen, erinnern. — In einer andern Anschauung tritt die Verwandtschaft

zwischen Novalis und Hoffmann noch mehr hervor. Im Märchen „Rosenblüthchen und Hyacinth“ enthüllte sich für Hyacinth erst in der Liebe zu Rosenblüthchen das letzte Geheimnis der Natur. Ganz übereinstimmend damit ruft der glückliche Anselmus nach seiner Vermählung mit Serpentina aus: „Serpentina! — der Glaube an dich, die Liebe hat mir das Innerste der Natur erschlossen!“

Doch zeigt sich nun auch wieder ein großer Unterschied zwischen dem Dichter des Ofterdingen und dem Dichter des Märchens vom goldenen Topf. Novalis vertrat allen Ernstes die Anschauung von einem kommenden goldenen Zeitalter, in dem die Poesie herrschen sollte, und er verlieh dem Gedanken poetische Gestalt in jenem Märchen, das den I. und II. Teil seines Romans verbindet. Mit der gegenwärtigen Zeit wußte er dabei nichts anzufangen; sie mußte untergehen und die poetische Welt an ihre Stelle treten. Anders dachte Hoffmann. Er glaubte wohl nicht recht an die Möglichkeit eines kommenden poetischen Zeitalters, und vor allem, da er die Menschen besser kannte, als Novalis, glaubte er nicht daran, daß es der großen Menge der Philister unter der Herrschaft der Poesie wohlgefallen könnte. Wohl glaubte er aber noch an Menschen mit kindlichem poetischen Gemüt, an „Jünglinge, die Sehnsucht und Liebe im reinen Herzen tragen, in deren Innerm noch jene herrlichen Akkorde widerhallen, die dem fernen Lande voll göttlicher Wunder angehören . . . .“ — Hoffmann glaubte an solche Menschen, weil er selbst zu ihnen gehörte. Und nach ihnen schuf er auch seine Lieblingshelden, die aber dann im Gegensatz stehen zur Welt der Alltäglichkeit. Ihnen erschließt sich kein poetisches Zeitalter. Nur dadurch, daß sie mit ganzer Seele an ihre innere poetische Welt glauben, überwinden sie den Alltag und erleben das Wunderbare, wo der Philister alles natürlich findet. Anselmus ist für die Bürger einfach der Schwiegersohn des Archivarius Lindhorst geworden, der als Mitgift ein Rittergut vor den Toren der Stadt Dresden erhalten hat. Er selbst aber weiß, daß er jetzt mit seiner schönen Frau Serpentina im Wunderreiche Atlantis lebt. —

War also Hoffmanns poetische Grundanschauung bis zu einem gewissen Grade durch Novalis schon vorgebildet, so ist die äußere Form seines Märchens mehr durch Tieck bestimmt

worden. Das zeigt sich zunächst im Stil. Tieck z. B. liebt, um ein prägnantes Beispiel hervorzuheben, Wortklangmalereien, die bei ihm fast zur Spielerei werden; Hoffmann bildet das nach in dem Gesang der drei grünen Schlänglein im Hollunderbusch:

„Zwischendurch — zwischenein — zwischen Zweigen, zwischen schwellenden Blüten, schwingen, schlängeln, schlingen wir uns — Schwesterlein — Schwesterlein, schwinge dich im Schimmer — schnell, schnell herauf, herab — Abendsonne schießt Strahlen, zischelt der Abendwind — raschelt der Tau — Blüten singen — rühren wir Zünglein, singen wir mit Blüten und Zweigen — Sterne bald glänzen — müssen herab — zwischendurch, zwischenein schlängeln, schlingen, schwingen wir uns Schwesterlein.“ —

Gelegentlich der „künstlichen Beleuchtung“, die wir in Tiecks Naturschilderungen beobachten konnten, wurde schon gesagt, daß diese Kunstnatur in noch stärkerem Grade bei Hoffmann hervortritt. Auch hierfür findet sich schon im Märchen vom goldenen Topf ein Beispiel: Die Palmen im Gemache des Archivarius Lindhorst haben goldbronzene Stämme und kolossale, wie funkelnde Smaragde glänzende Blätter. —

An Tiecks Wortgebrauch erinnert es ferner, wenn Hoffmann von der „Sprache des Duftes“ von der „Sprache der Glut“ redet.

Zu dieser Stilverwandtschaft tritt eine Ähnlichkeit in der Behandlung des Wunderbaren hinzu. Schon bei Tieck blieb es oft unbestimmt, ob das Wunderbare, das jemand zu erblicken meinte, wirklich da war, oder nur in der Phantasie des Betreffenden existierte. Dasselbe geschieht bei Hoffmann. Im „Liebeszauber“, wo ja überhaupt in der Person der alten Hexe und dem phantastisch gräßlichen Maskenzug Hoffmannsche Gestalten vorgebildet scheinen, bedient sich Tieck des Kunstgriffs, daß Emil beim Anblick eines entsetzlichen Vorgangs ohnmächtig zusammenbricht und von einem Nervenfieber erfaßt wird, so daß wir das Schreckliche, was er erblickte, als Ausgeburten des beginnenden Fiebers uns erklären können. Ebenso glaubt Anselmus im bronzenen Türklopfer des Archivarius Lindhorst das Gesicht des feindseligen Apfelweibes wiederzuerkennen und bricht bei dem Anblick ohnmächtig zusammen. Als er wieder erwacht, liegt er daheim krank in seinem Bett. — Sogar der

Begriff des „feindlichen Prinzips“, den Hoffmann so gerne und häufig anwendet, um böse Mächte damit zu bezeichnen (in unserm Märchen hier spielt das Apfelweib diese Rolle) findet sich schon in Tiecks Liebeszauber, wo Emil Roderich gegenüber die Spinnen, Kröten, Fledermäuse und ähnliche ihm Grauen erregende Tiere als „seinem Dasein auf das feindlichste entgegengesetzt“ bezeichnet.

Schon bei Tieck fanden wir ein seltsames Verwischen der Grenzen zwischen Wirklichkeit und Wunder. Weit kühner und behender noch sind nun bei Hoffmann die Übergänge von einem Reich ins andere. Die Art, wie er das bewerkstelligt, erinnert an Fouqués Verfahren, der ja aus den Formen der Erscheinungen selbst das Wunderbare zu entwickeln verstand. Der Archivarius Lindhorst erscheint dem Studenten Anselmus in den wunderbarsten Gestalten. Einmal glaubt er ihn als großen Vogel die Fittiche zum raschen Fluge ausbreiten zu sehen. Aber vielleicht war es nur der Wind, der die Schöße von des Archivarius weitem Überrock auseinandertrieb. Ein andermal sieht Anselmus einen riesenhaften Busch glühender Feuerlilien auf sich zuwandeln; es ist aber dann nur der Archivar in einem blumichten, in Gelb und Rot glänzenden Schlafrock. Und ein drittes Mal legt sich ihm dieser weite Schlafrock wie ein Königsmantel in breiten Falten um Brust und Schultern: Lindhorst erscheint nun dem Studenten als ein Fürst, und er glaubt einen goldenen Reif sich um seine Stirn winden zu sehen. Und dann sieht Anselmus einmal, wie Lindhorst, ganz seiner Salamandernatur entsprechend, mit den bloßen Fingern schnippend, Funken hervorbringt, womit er des Registrators Heerbrand Pfeife in Brand steckt, worauf dieser einen so starken Durst bekommt, daß er sich sehr betrinkt. Und weiter, wie nahe liegt es nicht, das gelbbraune Gesicht des Obstweibes mit dem kugelrunden bronzenen Türklopfer in Verbindung zu bringen, ein Vorgang, der, beiläufig gesagt, dann von Ch. Dickens in „A Christmas carol“ nachgebildet ist. —

Zu dem Gedanken, Elementargeister in seine Märchen einzuführen, kann desgleichen Fouqué durch seine „Undine“ Hoffmann die erste Anregung gegeben haben. Jedenfalls hat er sich aber auch in allerhand Büchern über die Natur dieser Geister unterrichtet. So erwähnt er im „Goldnen Topf“

Swedenborg und Montfaucon de Villars „Conte de Gabalis“; für weiteres Zauberwesen fand er Unterweisungen im „Unterricht in der natürlichen Magie“ von Wiegleb, dessen er in „Klein Zaches“ und in der Novelle „Die Brautwahl“ gedenkt.

Was Hoffmann nun aber von den andern Romantikern unterscheidet, ist, daß er eine viel engere Verbindung des Wunderbaren und Spukhaften mit der Wirklichkeit herstellt, und zwar mit einer Wirklichkeit, die durchaus der Gegenwart angehört. Auch hier konnte er in gewisser Weise an Tieck anknüpfen, der ja auch bereits die wunderbaren Vorgänge im „Liebeszauber“ und im „Pokal“ mitten in der Gegenwart sich abspielen ließ. Aber Hoffmann ging dabei viel weiter als Tieck. Mit einem energischen Realismus kommt das Leben der Gegenwart und die umgebende Wirklichkeit zur Darstellung. „Der goldne Topf“ spielt in Dresden, wo Hoffmann seit dem April 1813 lebte, und wo er am 31. Dezember desselben Jahres sein Märchen vollendete. Und ganz so, wie die Stadt um jene Zeit aussah, wird sie uns auch geschildert; der Dichter nennt die Straßen, Plätze, Promenaden und Vergnügungsorte mit ihren wirklichen Namen, und von seinen Philistertypen bemerkt er gelegentlich selbst, daß sie „noch jetzt in Dresden umherwandeln“. — Es kommt nun noch hinzu, daß die Romantiker bisher doch immer einen Unterschied machten zwischen dem Reiche des Wunders und der banalen Wirklichkeit. Sie empfanden diese als zwei Gegensätze. Wenn z. B. auch in Tiecks „Pokal“ die Wundererscheinungen inmitten der Wirklichkeit vor unsere Augen treten, so empfinden wir das Wunderbare doch gerade als etwas, das sich von der Wirklichkeit unterscheidet. Bei Hoffmann läßt sich etwas ganz anderes beobachten. Wohl sehen wir, wie seine Menschen mit jenem kindlichen poetischen Gemüt, die an die Wirklichkeit einer Wunderwelt glauben, die nur in ihrem eigenen Innern existiert, dadurch zunächst in einen Gegensatz geraten zu der wirklichen Welt der Philister. Dann aber sehen wir weiter, wie ihr Glaube an die eigene poetische Welt so stark wird, daß die ihnen schließlich als die einzige Wirklichkeit, als das höhere, das wahre Sein erscheint, im Gegensatz zur alltäglichen Wirklichkeit, die weiter nichts ist als die trübe Welt des Scheins. Und da sie nun erfahren müssen, daß die Philisterwelt im beständigen Gegensatz

zu der Welt des höheren, des wahren Seins steht, so erscheinen gerade die Philister ihnen als etwas Wunderbares, das jetzt aber den Charakter des Gespenstischen und des Grauenhaften bekommt.

Hieraus erklärt es sich also, daß bei Hoffmann schließlich das Reich der Trivialität als das eigentliche Reich der Wunder erscheint. „So zog er nach einer bestimmten Richtung hin die letzte Konsequenz der Romantik und erreichte ihre stärksten und volkstümlichsten Wirkungen. Daß aber auch wir uns ihnen noch nicht entziehen können, erklärt sich daraus, daß die Welt des Philisteriums in der That etwas Groteskes, ja Unheimliches hat, sobald man sie vom Standpunkt höherer menschlicher Entwicklung betrachtet. Das sind die schlimmsten Gespenster, die menschliches Fleisch und Blut haben und auf zwei Beinen unter uns herumlaufen, ohne daß wir eine Beziehung zur Menschheit bei ihm zu entdecken vermöchten“[33]).

Ein weiterer Grund, daß wir uns den Wirkungen von Hoffmanns Poesie nicht entziehen können, liegt aber vor allem wohl darin, daß er auch seinen barocksten Phantasievorstellungen lebensvolle Verkörperungen geben konnte. Durch diese Anschauungskraft ebenso wie durch die Kühnheit der Phantasie übertrifft „Der goldne Topf“ bei weitem alle andern Märchen der Romantiker und muß in dieser Hinsicht an den ersten Platz gestellt werden. Auch unter Hoffmanns eigenen Märchen nimmt er den ersten Rang ein. Die späteren, obwohl auch sie mancherlei Vorzüge aufweisen, erreichen die künstlerische Vollendung des ersten Werkes nicht wieder, höchstens ließe sich „Klein Zaches“ dem Märchen vom goldenen Topf an die Seite stellen. —

Hoffmanns Zuneigung, so sahen wir, gehörte den poetischen Träumernaturen, die sich ihren Glauben an ein schönes Wunderreich durch eine ganz anders geartete Wirklichkeit nicht rauben lassen. Unter den Erwachsenen wird die Zahl solcher Menschen immer nur klein sein. Bei den Kindern dagegen herrscht noch der unbefangene naive Sinn, der die Märchen gläubig aufnimmt, und die ungebrochene Phantasiekraft, die es vermag, die alltägliche äußere Umgebung der inneren Anschauung entsprechend umzugestalten, zu beleben, zu beseelen. So ist es für Hoffmanns

[33]) Geschichte der deutschen Literatur von Adolf Bartels, II. Bd., S. 126.

Art ganz natürlich, daß er unter den Kindern seine Helden suchen ging. Seine beiden nächsten Märchen sind Kindermärchen und haben auch die Kinderwelt zum Schauplatz.

In den Jahren 1816 und 1817 erschien zu Berlin je ein Bändchen „Kindermärchen". Das erste enthielt: „Das Gastmahl" von C. W. Contessa, „Die kleinen Leute" von Fouqué und „Nußknacker und Mausekönig" von Hoffmann.

Der folgende Band brachte: „Das fremde Kind" von Hoffmann, „Schwert und Schlange" von Contessa, und „Der Kukkasten" von Fouqué.

„Nufsknacker und Mausekönig" ist ein Weihnachtsmärchen. Im Anfang nehmen wir teil an der Weihnachtsbescherung der Kinder des Medizinalrats Stahlbaum. Unter den mancherlei Geschenken, die Fritz und Marie erhalten haben, befindet sich auch ein Nußknacker, der freilich für die ganze Familie Nüsse knacken soll, aber doch unter Maries besondern Schutz gestellt wird, nachdem Fritz ihm durch eine allzu harte Nuß ein paar Zähne ausgebrochen hat. Mariechen beschäftigt sich nun den ganzen Abend nur mit ihrem Nußknacker, während Fritz seine neuen Husaren manövrieren läßt; für ein sehr kunstreiches mechanisches Spielwerk, das ihr Pate, der Oberregierungsrat Drosselmeier, ihnen einbeschert hat, zeigen die beiden Kinder kein Interesse. — Als kurz vor Mitternacht alle sich zur Ruhe begeben wollen, bittet Marie, noch einen Augenblick bei den Spielsachen, die in einen Glasschrank gestellt werden, verweilen zu dürfen. Als sie nun allein im nur von einer Ampel matt erhellten Zimmer ist, ereignet sich etwas Seltsames. Als die große Wanduhr zum Schlag der zwölften Stunde ausholen will, bringt sie nur ein Schnurren zustande, und Marie erblickt statt der vergoldeten Eule den Paten Drosselmeier oben darauf sitzen, wobei ihm seine gelben Rockschöße von beiden Seiten wie Flügel herabhängen. Und aus allen Zimmerecken kommen nun plötzlich zahlreiche Mäuse hervor, angeführt von dem siebenköpfigen Mausekönig, mit sieben goldenen Krönlein. Mit Gepfeif springen sie gegen das Kind heran, das vor Schreck zurückfällt und dabei die Glasscheibe des Spielzeugschranks mit dem Arme zerbricht. Im selben Augenblick bewegen sich darin auch Fritzens Soldaten, be-

sonders die neuen Husaren; sie ziehen unter Nußknackers Führung gegen die Mäuse, und es kommt zu einer regelrechten Schlacht (in deren Beschreibung sich Hoffmann nach Gneisenaus Zeugnis als vortrefflicher Militär gezeigt hat). Aber trotz tapferster Gegenwehr ist die Nußknackerische Armee in Gefahr zu unterliegen; da faßt Marie nach ihrem linken Schuh und wirft ihn unter die Mäuse, die nun plötzlich verschwinden, während sie selber ohnmächtig niedersinkt.

Als sie am nächsten Morgen erwacht, sitzt der Chirurgus neben ihrem Bett und hat ihren durch das Glas zerschnittenen Arm verbunden. Was sie von den sonderbaren Ereignissen der Nacht erzählt, erklären ihre Eltern für Träume oder Anzeichen des Wundfiebers. Doch als nach ein paar Tagen der Pate Drosselmeier die Kranke besucht und ihr den Nußknacker bringt, dem er neue Zähne eingesetzt hat, da wird für Marie alles wieder gegenwärtig. Drosselmeier erzählt aber, um sie zu unterhalten, „Das Märchen von der harten Nuß".

Es wird darin von der Verzauberung der Prinzessin Pirlipat berichtet, die durch die Berührung der mit ihrem Hause verfeindeten Frau Mauserinks in ein unförmiges, dickköpfiges Geschöpf verwandelt wurde. Der Hofuhrmacher Christian Elias Drosselmeier und der Hofastronom ermitteln, daß nur durch den Kern der harten Nuß Krakatuk die Prinzeß entzaubert werden könne. Und zwar müsse ein noch nie rasierter junger Mann, der nie Stiefel getragen, die Nuß aufknacken, den Kern der Prinzessin mit geschlossenen Augen geben, und dann noch sieben Schritte rückwärts gehen. Es gelingt den beiden Männern auch, die auf des Königs Befehl auf Reisen gehen, die Nuß zu finden; und den geeigneten Aufknacker entdecken sie in Nürnberg in dem jungen Neffen von Chr. El. Drosselmeier. Die Entzauberung gelingt auch, doch beim siebenten Schritt rückwärts stolpert der junge Drosselmeier über Frau Mauserinks, die ihm in den Weg gelaufen. Er tötet sie zwar, ist aber nun selbst in ein unförmiges Männchen verwandelt und erhält daher nicht die ihm versprochene Hand der Prinzessin. Vielmehr wird er nebst seinem Oheim verbannt und lebt noch jetzt als Nußknacker in den Spielzeugbuden von Nürnberg. Nur wenn er den Mausekönig besiegt und ein Mädchen ihn trotz seiner Mißgestalt lieb gewinnt, kann er erlöst werden.

Marie hat das Märchen mit Staunen vernommen, und bald wird ihr klar, daß ihr eigener Nußknacker der junge Drosselmeier ist und ihr Pate sein Oheim. In der Nacht darauf erscheint ihr der Mausekönig und droht, Nußknacker zu töten, wenn sie nicht ihm ihr Marzipan und ihre Zuckersachen hergäbe. Und in der nächsten und der folgenden Nacht geschieht dasselbe, so daß Marie für ihren geliebten Nußknacker all ihr Naschwerk opfert. In der vierten Nacht aber kommt Nußknacker selbst. Er hat endlich Mausekönig besiegt und bringt die sieben goldenen Krönlein seiner Dame. Dann aber führt er sie noch in derselben Nacht ins Puppenreich, das als ein Kinderweihnachtsland geschildert wird, mit den Häusern aus Marzipan und Pfefferkuchen, mit eingemachten Früchten an den Bäumen und Limonade in den Fontänen. Kleine Leute, aus Kuchenteig oder Zucker angefertigt, leben dort; über sie alle herrscht als unbekannte, aber gefürchtete höhere Macht der Konditor. — Als Marie am nächsten Tage von allen Wundern erzählt, die sie im Puppenreiche erlebte, wird sie ausgelacht, selbst ihr Bruder Fritz will nicht daran glauben. Und schließlich wird es ihr von den Eltern untersagt, von ihren Einbildungen zu reden. „. . . aber die Bilder jenes wunderbaren Feenreiches umgaukelten sie in süßwogendem Rauschen und in holden lieblichen Klängen; sie sah alles noch einmal, sowie sie nur ihren Sinn fest darauf richtete, und so kam es, daß sie, statt zu spielen wie sonst, starr und still, tief in sich gekehrt, dasitzen konnte, weshalb sie von allen eine kleine Träumerin gescholten wurde".

Darauf geschieht es nach einiger Zeit, daß der Obergerichtsrat Drosselmeier seinen jungen Neffen aus Nürnberg in des Medizinalrats Stahlbaum Haus bringt; es ist der Neffe ein kleiner, aber sehr wohlgewachsener junger Mann, der im Nußknacken eine besondere Geschicklichkeit zeigt. Als er nachher mit Marie allein ist, im Zimmer mit dem Spielzeugschrank, da erklärt er, daß er der von ihr erlöste Nußknacker, jetzt König auf Marzipanschloß sei, und bittet um ihre Hand. „. . . . Marie soll noch zur Stunde Königin eines Landes sein, in dem man überall funkelnde Weihnachtswälder, durchsichtige Marzipanschlösser, kurz, die allerherrlichsten, wunderbarsten Dinge erblicken kann, wenn man nur darnach Augen hat." —

Es ist leicht zu erkennen, daß ein Grundgedanke aus dem Märchen vom goldenen Topf im „Nußknacker und Mausekönig“ wiederkehrt. Ein Teil der Rolle, die dort der Student Anselmus spielt, ist hier auf die kleine Marie übertragen. Sie hat die poetisch empfindende Kindesnatur, besitzt die Phantasie, in ihrem Innern sich ein wunderbares Märchenland zu schaffen, das sie dann wieder in die Außenwelt hineinprojiziert. Dadurch gerät sie wieder mit der Außenwelt in Konflikt, gerade wie der Anselmus, nur daß es hier nicht speziell die Philister, sondern die erwachsenen Leute im allgemeinen sind, die den Vorstellungen des Kindes entgegentreten. Selbst der um weniges ältere Bruder Fritz kann der phantasievollen Schwester nur ein Stück weit folgen; nachher schlägt er sich zur Partei der Erwachsenen, die Marie auslachen. Dagegen: „Der, der diese poetische Natur in Marie erkennt und zu nähren sucht, ist Hoffmann, denn es kann kein Zweifel sein, daß Hoffmann in dem Obergerichtsrat Drosselmeier sich selbst bezeichnet hat; nicht allein, daß Hoffmanns Verkehr mit den Kindern Hitzigs, der ihn zum Abfassen des Märchens veranlaßte, in dem Verhältnis Drosselmeiers zu des Medizinalrats Kindern geschildert ist, auch die charakteristischen Züge aus Hoffmanns Wesen kehren in dem Obergerichtsrat Drosselmeier wieder“[34]). Das Verhältnis Drosselmeiers zu Marie nun läßt sich, wenn wir uns nur an die Dichtung halten, ohne auf die persönliche Beziehung zu Hoffmann einzugehen, sehr wohl mit dem Verhältnis des Archivarius Lindhorst zu Anselmus vergleichen, der ja ebenfalls den Studenten in seinem poetischen Traumleben bestärkte.

Natürlich gibt es zwischen den beiden Märchen auch Unterschiede, die sich aus der verschiedenen Stoffwelt erklären lassen. Die poetischen Empfindungen des Studenten Anselmus fanden, seinem Jünglingsalter gemäß, ihren Ausdruck in der Liebe zu Serpentina. Marie sehen wir, nach Art kleiner Mädchen, in fast mütterlicher Weise um ihre Puppen und den kranken Nußknacker sich sorgen; ihr totes Spielzeug bekommt für sie Leben, wird ihr zum Erlebnis; es ist der primitive Dichtertrieb der in jedem Kinde lebt, in höherem oder geringerem Grade,

[34]) E. T. A. Hoffmann. Sein Leben und seine Werke. Von Georg Ellinger, S. 134. Hamburg und Leipzig. 1894.

der in ihr waltet und sie zur Beseelung ihrer kleinen Spielzeugwelt antreibt. — Glaubte schließlich Anselmus sich in das Wunderreich Atlantis versetzt, wo sich ihm durch die Liebe zu Serpentina das höhere Naturverständnis erschloß, so wird Marie, der kindlichen Anschauung entsprechend, durch ihre opferwillige Liebe zu Nußknacker Königin eines Landes mit funkelnden Weihnachtswäldern und Marzipanschlössern.

Es ist Hoffmann nun wohl gelungen, in die Phantasiewelt des Kindes sich einzuleben, und hübsch ist auch der Unterschied zwischen den mehr und den weniger phantasiebegabten Kindern im Verhalten von Fritz und Marie zur Darstellung gekommen. — Doch ist die Verbindung des Wunderbaren mit dem Alltäglichen hier längst nicht so vollkommen erreicht wie im „Goldnen Topf", obwohl dabei ein ähnliches Verfahren angewandt ist. So hängt es z. B. mit der äußeren Erscheinung des Paten Drosselmeier zusammen, mit seinem langen gelben Mantel, daß Mariechen ihn an der Stelle der großen vergoldeten Eule zu erblicken meint; wie Anselmus den Archivar im langen flatternden Mantel für einen großen Vogel hielt. — Und wieder sind es dann Fieberträume, aus denen die Eltern die verwirrten Vorstellungen des Kindes sich erklären wollen. Nur, daß diesmal die verschiedenen Übergänge von der Wirklichkeit in das Wunderreich uns nicht so glaublich erscheinen! Zu kompliziert ist der Apparat, der dazu angewandt wird; besonders gilt das von dem „Märchen im Märchen", das schließlich noch in die Handlung des eigentlichen Märchens hineingreift. Am wenigsten wird hier die Phantasie der Kinder folgen können. Hoffmann empfand das selbst. In dem aufs Märchen folgenden Gespräch der „Serapionsbrüder" wird diese Einschaltung besonders getadelt, dazu der ironische Ton des Ganzen. Und Lothar, der Erzähler, gesteht auch, daß er zu sehr an die erwachsenen Leute und ihre Taten gedacht habe. — Es wird dabei der uns schon bekannten Forderung von Tieck gedacht, daß jedes Märchen einen still fortschreitenden Ton der Erzählung und eine gewisse Unschuld der Darstellung haben müsse; und es wird mit Recht hinzugesetzt, daß das Märchen vom goldenen Topf des Meisters Forderung eher erfülle. In der Tat hat „Nußknacker und Mausekönig" außer jenem Grundthema vom Phantasie- und Alltagsmenschen so gut wie nichts mit den

früheren romantischen Märchen zu tun. Dagegen hat es in der Form einen spezifisch Hoffmannschen Charakter. Wir meinen damit die Darstellung der Welt des Mechanischen, die uns hier vorgeführt wird, jene Vorliebe Hoffmanns für das groteske Aussehen und die seltsam starren Bewegungen lebendiger Puppen, die ihn auch Geschichten, wie „Die Automate“ und das Nachtstück „Der Sandmann“ schaffen ließ. Und verwandt damit ist die Neigung, eine künstliche Natur aufzubauen, worauf auch schon im „Goldnen Topf“ hingewiesen werden konnte, und die noch deutlicher hier in der Schilderung des Puppenreiches hervortritt.

Das zweite Kindermärchen **„Das fremde Kind“** steht den vorhergegangenen der Romantiker wieder sehr viel näher. Tiecks Märchen „Die Elfen“ hat wohl mancherlei Anregungen dazu gegeben. Wie bei Tieck steht hier der Verkehr eines Wesens aus dem Elfenreich mit Kindern im Mittelpunkt. Es sind dies Christlieb und Felix, die Kinder des Herrn Thaddäus von Brackel auf Brackelheim, eines armen Edelmannes, der ein Häuschen auf einem Birkenhügel bewohnt, nahe bei einem großen Walde. — Auch die Zeichnung dieser Örtlichkeit stimmt mit der bei Tieck überein. — Die Kinder wachsen fröhlich, ohne pedantisch-strenge Erziehung auf. So stehen sie im rechten Gegensatz zu ihren vornehmen Verwandten, die eines Tages zu Besuch kommen: Der Minister Graf von Brackel mit seiner Frau und den Kindern Hermann und Adelgunde. Diese Kinder sind hübsch gekleidet wie Püppchen, aber steif und blöde; sie sind von ihrem Hofmeister mit totem Wissenskram angefüllt, aber die Dinge ihrer nächsten Umgebung sind ihnen fremd. Als nun trotzdem Frau von Brackel ihre Bewunderung ausspricht, da verspricht ihr der Graf, den Hofmeister für Christlieb und Felix herzuschicken. - Nachdem sie noch mancherlei Geschenke für die Kinder ausgepackt haben, fahren die fremden Besucher wieder fort. Mit dem neuen, vornehmen Spielzeug, das gar nicht zu ihrer einfachen Art paßt, wissen Felix und Christlieb nichts Rechtes anzufangen. Schließlich nehmen sie einiges davon mit in den Wald, doch zerbricht es ihnen bald, und sie werfen es mißmutig fort, um schon an einem der nächsten Tage zu wünschen, daß sie es wieder hätten.

Betrübt sitzen sie unter einem Baum und beklagen laut ihre eigene Torheit. Da hören sie plötzlich in ihrer Nähe wundervolle Klänge, ein gegenüberliegendes dunkles Gebüsch wird wie von sanftem Mondesstrahl erhellt; bald gewahren sie auch das holde Antlitz eines lieblichen Kindes, das wie von säuselndem Morgenwind getragen zu ihnen herüberschwebt. Das fremde Kind, mit dem sie aber rasch vertraut werden, tröstet sie über das verlorene Spielzeug, indem es ihnen andere schöne Sachen zeigt. Und wieder stimmt es mit Tiecks Märchen überein, wenn das Elfenkind hier vor Felix und Christliebs Augen allerlei wunderbare Dinge erstehen läßt und schließlich beide eine Weile in leichtem Fluge mit sich hoch in die Lüfte hinaufnimmt. Dabei erblicken sie in den glänzenden Wolken und wogenden Flammen des Abendrots funkelnde Schlösser, die das fremde Kind seine „lieben Luftschlösser“ nennt. — Als am Abend die Kinder von der Erscheinung berichten, wollen die Eltern ihnen keinen Glauben schenken und meinen, sie haben wohl mit einem Kinde vom Dorfe gespielt. Am nächsten Tage fragen Felix und Christlieb daher den neuen Spielgefährten nach seiner Heimat. Sie erfahren, daß er aus einem fernen, herrlichen Luftreich stamme, über das seine Mutter, eine Fee, herrsche. Besonders sei sie allen Kindern zugetan, denen sie in ihrem Reiche die buntesten Feste bereite. Auch erlaube sie, daß die Bewohner ihres Landes hinabfliegen zu tüchtigen Kindern auf der Erde, um mit ihnen zu spielen. Doch drohe ihnen dabei eine Gefahr: Der Gnomenkönig Pepser verfolge alle Feenkinder, sobald sie ihr Reich verlassen. Pepser hatte sich unterm Namen Pepasilio mit dem Vorgeben, ein großer Gelehrter zu sein, zum Minister des Luftreichs gemacht. Dann aber hatte er den Kindern ihre Feste verdorben, und sie, die bisher im leichten Fluge und Tanzschritt sich bewegt hatten, mußten auf allen Vieren mit zur Erde gebeugtem Haupte herumkriechen. Ja, mit Hilfe seiner Gesellen hatte er den funkelnden Feenpalast, die blühenden Gärten und den glänzenden Regenbogen mit einem ekelhaften Saft überzogen und hatte dann ausgerufen: „nun sei erst alles so wie es sein solle, denn er habe es beschrieben“! Da aber hätte man erkannt, daß er kein Pepasilio, sondern der mürrische Erdgnom Pepser sei; und es sei der Fee dann gelungen, mit Hilfe des Fasanenfürsten, Pepser nebst

seinem Anhang zu verjagen, wobei fünfhundert lustige kecke Kinder mit tüchtigen Fliegenklatschen den häßlichen Gesellen zu Leibe gingen. — Als an diesem Tage die Kinder heimkamen, finden sie zu Hause den versprochenen Hofmeister, ein wunderliches kleines Männchen mit unförmigem Kopf, breitem Leib und dünnen Spinnenbeinchen. Sein Name ist Magister Tinte. Und er bereitet den Kindern mit seinem ledernen Unterricht, dem Nachplappern-lassen von unverstandenen Dingen schlimme Tage. Felix und Christlieb sehnen sich nach dem Walde, nach ihrem wunderbaren Spielgefährten, so daß ihr Vater Mitleid hat und dem Magister befiehlt, mit den beiden in den Wald zu gehen. Nur ungern tut Herr Tinte das; er liebt nicht den freien grünen Wald; ein Garten mit Buchsbaum und Staketen vorm Hause wäre ihm lieber. Den Kindern aber gefällt es jetzt auch nicht gut im Walde in der Begleitung ihres Erziehers; traurig rufen sie ihren verschwundenen Spielgefährten. Da erklingen aus der Ferne wehmütige, herzzerreißende Töne, in leuchtendem Gewölk zeigt sich das Feenkind, aber mit Tränen in den Augen. „Ach", jammert es, „ich kann nicht mehr zu euch kommen — der Gnome Pepser hat sich eurer bemächtigt — lebt wohl, lebt wohl!" Es schwingt sich hoch in die Lüfte da summt und schnarrt es auf grausige Weise. Der Magister Tinte, in Gestalt einer großen abscheulichen Fliege, dabei doch noch mit menschlichem Gesicht, versucht in plumpem Fluge, das Kind zu verfolgen. Dann aber sehen Felix und Christlieb einen in gleißendem Goldgefieder prangenden Vogel herankommen; sie erkennen den Fasanenfürsten und wissen nun, daß das fremde Kind gerettet ist, und hoffen, daß der Fasan den Magister totbeißen wird. In schnellem Lauf eilen sie heim zu ihren Eltern, die gerade vor ihrem Hause beim Abendessen sitzen, eine große Schüssel Milch steht auf dem Tisch. Während die Kinder noch in fliegenden Worten ihr Abenteuer erzählen, kommt aber Magister Tinte aus dem Wald heraus: „ganz verwildert mit funkelnden Augen, zerzauster Perrücke, im abscheulichen Sumsen und Brummen sprang er von einer Seite zur andern hoch auf und prallte mit dem Kopfe gegen die Bäume an, daß man es krachen hörte. So herangekommen, stürzte er sich sofort in den Napf, daß die Milch überströmte, die er einschlürfte mit widrigem Rauschen." Wie der Hofmeister seine

Fliegennatur so auf das unzweideutigste offenbart, greift Herr von Brackel zur Fliegenklatsche, seine Frau und die Kinder ergreifen Servietten, und so verjagen sie den Unhold, der sausend und brausend in die Höhe stürmt und sich nie wieder sehen läßt. — Der Wald freilich, den Christlieb und Felix nun wieder besuchen, ist auch nach des Magisters Verschwinden still, wie verödet; er kommt ihnen unheimlich vor, das fremde Kind erscheint ihnen nicht wieder. — Und nach nicht allzulanger Zeit beginnt Herr von Brackel zu kränkeln; sein nahes Ende vorausfühlend, nimmt er an einem schönen, hellen Morgen die Kinder mit sich in den Wald. Hier erzählt er ihnen, wie auch ihm, als er in ihrem Alter stand, das fremde Kind erschienen sei und mit ihm gespielt habe. Später habe er seiner vergessen; jetzt aber sei die Sehnsucht nach der schönen Jugendzeit in ihm wieder erwacht, werde ihm aber wohl das Herz zerreißen. Und so geschieht es auch: Nach wenigen Tagen ist Herr von Brackel tot. Sein Gütchen, das verschuldet ist, fällt an den Minister von Brackel, und die Frau muß mit den Kindern bei in der Ferne lebenden Verwandten Aufnahme suchen. Wie sie nun unter Schmerzen den Weg in die Fremde antreten, da erscheint ihnen noch einmal mit trostreichem Zuspruch das fremde Kind und ermahnt sie, immer seiner treu zu gedenken, dann vermöge kein Pepser und kein anderer Widersacher etwas über sie. — In ihrem ferneren Leben ergeht es Felix und Christlieb denn auch überaus wohl, und „noch in später Zeit spielten sie in süßen Träumen mit dem fremden Kinde, das nicht aufhörte, ihnen die lieblichsten Wunder seiner Heimat mitzubringen".

Die Ähnlichkeiten zwischen diesem Märchen Hoffmanns und Tiecks „Die Elfen" wurden schon zum Teil hervorgehoben. Es ist noch auf den übereinstimmenden Zug hinzuweisen, daß, wie bei Tieck die kleine Marie und nach vielen Jahren dann ihr Töchterchen Elfriede mit denselben Elfenkindern spielen, so bei Hoffmann auch der Vater von Christlieb und Felix in seiner ersten Jugend mit dem fremden Kinde zusammengewesen ist. — Der Möglichkeit, daß Novalis Hoffmann eine kleine Anregung gegeben haben kann, sei wenigstens gedacht. Für den Schreiber aus dem Märchen im „Ofterdingen" bekommen alle Dinge erst Bedeutung, wenn er sie zu Papier gebracht und weitläufig be-

schrieben hat; ebenso erklärte ja Pepser, „nun sei erst alles so wie es sein solle, denn er habe es beschrieben“. —

Während nun aber bei Tieck dem Verkehr mit den Elfen und dem Segen, den er mit sich bringt, entsprechend der volkstümlichen Anschauung durch Ausplaudern des Geheimnisses ein Ende gemacht wird, ist hierfür bei Hoffmann das Älterwerden der Kinder und das Eingreifen der Schulgelehrsamkeit der Grund. Und da begegnen wir nun demselben leitenden Gedanken wie im „Nußknacker und Mausekönig“, daß das unbefangene Kindesgemüt am empfänglichsten sei für die Poesie des Wunderbaren. Auch hier dann wieder der Kontrast zu den ungläubigen Erwachsenen, der sich dann noch erweitert zu einem Kontrast mit andern, durch verschrobene Erziehung verkünstelten Kindern. Überhaupt richtet sich jetzt der Dichter weniger gegen die Aufgeklärtheit der Erwachsenen im allgemeinen, als gegen die rein verstandesmäßig, oder besser unverstandesmäßig betriebene, die Phantasiekräfte vernichtende Schulfuchserei, die im Magister Tinte eine köstliche Verspottung erfährt. Auf diese Stellungnahme Hoffmanns zu einem vom Leben abgewandten, pedantischen Gelehrtentum sei nachdrücklich hingewiesen; denn was hier als ein neues Element im Märchen zum ersten Male auftaucht, wird uns in den folgenden von neuem begegnen, und es kehrt dann, sicher unter Hoffmanns Einfluß, auch bei Storm wieder! —

Im Herrn Thaddäus von Brackel zeichnet Hoffmann einen einfachen Menschen, ein schlichtes Gemüt, dem auch im reifen Alter das Gefühl für das Wunderbare nicht ganz abhanden gekommen ist. Und wenn nun beim Herannahen des Todes dieses Gefühl immer stärker wird, wenn die ganze schöne Kinderzeit mit aller ihrer Poesie wieder in ihm lebendig wird, so entspricht dieser ergreifend geschilderte Vorgang nur einer in der Wirklichkeit oft zu beobachtenden Tatsache. Hoffmanns Erfindungen erwachsen ihm eben immer aus realistischem Boden. — Weniger als der Vater ist die Mutter von Christlieb und Felix geneigt, der Erzählung von allem Wunderbaren, was ihre Kinder erlebt haben wollen, Glauben zu schenken. Und dies ist für Hoffmann etwas Bezeichnendes, häufig bei ihm Wiederkehrendes. In der Veronika aus dem Märchen vom goldenen Topf, in Candida aus „Klein Zaches“ und im Ännchen von Zabelthau aus dem Märchen „Die Königsbraut“ werden uns

gleichfalls weibliche Personen gezeigt, die den Phantastereien der Jünglinge sehr nüchtern gegenüberstehen. Auch hier liegt bei Hoffmann wohl die Beobachtung der Wirklichkeit zugrunde, daß nämlich die Phantasiekraft der Frauen derjenigen der Männer zumeist weit nachsteht. — Das Wunderbare nun wird wieder in ähnlicher Weise wie früher aus den gegebenen Formen der Wirklichkeit entwickelt. Vor allem interessiert in diesem Märchen die groteske Figur des Magisters Tinte. Seine scheußliche Verwandlung in eine Fliege wird durch seine frühere menschliche Erscheinung, deren Schilderung unsere Inhaltsangabe schon brachte, ausgezeichnet vorbereitet. Auch sonst verrät er seine Fliegennatur: Die Hausfrau klagt darüber, daß er keine Neige Bier oder Milch stehen sehen kann, ohne sich darüber herzumachen; und vollends der Zuckerkasten ist vor ihm nie sicher.

Ferner die wunderbaren Spielzeuge, die das fremde Kind für Felix und Christlieb erstehen läßt, wie wachsen sie ganz aus den sie umgebenden Naturwundern des Waldes heraus! — „Nun wollen wir einen Palast bauen, helft mir hübsch die Steine zusammentragen! so rief das fremde Kind, indem es, zur Erde gebückt, bunte Steine aufzulesen begann. Christlieb und Felix halfen, und das fremde Kind wußte so geschickt die Steine zu fügen, daß sich bald hohe Säulen erhoben, die in der Sonne funkelten wie poliertes Metall, und darüber wölbte sich ein lustiges goldenes Dach. — Nun küßte das fremde Kind die Blumen, die aus dem Boden hervorkuckten, da rankten sie in süßem Gelispel in die Höhe, und sich in holder Liebe verschlingend bildeten sie duftende Bogengänge, in denen die Kinder voll Wonne und Entzücken umhersprangen. Das fremde Kind klatschte in die Hände, da sumste das goldene Dach des Palastes — Goldkäferchen hatten es mit ihren Flügeldecken gewölbt — auseinander, und die Säulen zerflossen zum rieselnden Silberbach, an dessen Ufer sich die bunten Blumen lagerten und bald neugierig in seine Wellen kuckten, bald, ihre Häupter hin- und herwiegend, auf sein kindisches Plaudern horchten.“ Und dieser Entwicklung aus gegebenen Naturformen entsprechend erstehen auch die herrlichen Feenschlösser, des fremden Kindes „liebe Luftschlösser“, aus den Gebilden der purpurnen Abendwolken.

Das fremde Kind selbst will uns manchmal nur als die Verkörperung der Waldespoesie erscheinen. Wie Christlieb und Felix sein Aussehen den Eltern beschreiben sollen, da wissen sie nicht genau, trug es ein glänzendes Kleid von Rosenblättern oder funkelte es in hellem Grün wie Frühlingslaub im Sonnenschein.

An die Naturschilderung überhaupt müssen wir hier anknüpfen, um einen charakteristischen Unterschied zwischen dem „fremden Kind“ und den übrigen Märchen Hoffmanns aufzuzeigen. Auf das Künstliche seiner Naturbeschreibung wurde zuvor hingewiesen; treffend ist sie von Ricarda Huch dahin charakterisiert worden, daß sie sich „zur Natur etwa so verhält, wie eine durch farbige Gläser geschaute Landschaft zu einer mit dem bloßen Auge gesehenen“[35]). — Hier indessen ist es dem Dichter gelungen, die Natur in ihrer frischen Wirklichkeit zu erfassen und darzustellen. „Ebenso wie gestern schien die Sonne hell und freundlich in die Fenster hinein, wisperten und lispelten die vom sausenden Morgenwind begrüßten Birken, jubilierten Zeisig, Fink und Nachtigall in den schönsten lustigsten Liedlein.“ — „Die vom sausenden Morgenwind begrüßten Birken“ — glaubt man da nicht den Dichter des „Heinrich von Ofterdingen“ zu vernehmen! Die Verwandtschaft mit dem Stil der Frühromantiker tritt auch sonst stark hervor: „. . . . Ja wohl, erwiderte das fremde Kind, noch viel schöner ist der Palast meiner Mutter . . . denn seine schlanken Säulen aus purem Kristall erheben sich hoch — hoch hinein in das Himmelsblau, das auf ihnen ruht wie ein weites Gewölbe. Unter dem segelt glänzendes Gewölk mit goldenen Schwingen hin und her, und das purpurne Morgen- und Abendrot steigt auf und nieder, und in klingenden Kreisen tanzen die funkelnden Sterne.“ — Das ist die Tieck - Wackenrodersche Dichtersprache im „Franz Sternbald“.

Auch bei Tiecks Märchen „Die Elfen“ konnte die größere Naturfrische im Vergleich zu des Dichters Märchen hervorgehoben werden. Somit sind der Beziehungen zwischen den beiden Märchen nicht wenige, und wir dürfen wohl hinzufügen, daß das anmutige Kindermärchen von Hoffmann dasselbe Lob

[35]) R. Huch, „Ausbreitung und Verfall der Romantik“, S. 221 (Leipzig 1902).

verdient, das H. Hettner Tiecks Dichtung hat zuteil werden lassen.

Ein Kindermärchen zu schaffen, das ist Hoffmann hier in der Tat weit besser gelungen als im „Nußknacker und Mausekönig“. In der Technik zeigt sich bei beiden große Übereinstimmung. Auch im „Fremden Kinde“ begegnet uns die Erzählung innerhalb der Erzählung, die dann später in die Handlung des eigentlichen Märchens eingreift. War es das erstemal das „Märchen von der harten Nuß“, so ist es jetzt des fremden Kindes Bericht vom Gnomenkönig Pepser. Aber weit geschickter ist hier die Verbindung hergestellt, so daß gewiß wohl auch des Kindes Phantasie zu folgen vermag, wie gleichfalls alle anderen Vorgänge sich im kindlichen Anschauungskreise halten.

Schließlich mag an dieser Stelle des Auftretens der Elementargeister in Hoffmanns Märchen gedacht werden. Greifen wir dabei auf das Märchen vom goldenen Topf zurück. Dort begegnete uns der Salamanderfürst Lindhorst aus dem Geschlechte der Feuergeister; jetzt gesellt sich ihm in der Gestalt des fremden Kindes ein Luftgeist zu und im Gnomenkönig Pepser ein Erdgeist. Diese Vertreter der drei Elemente: Feuer, Luft und Erde, treffen wir auch in den folgenden Märchen an, und sie werden dort in gleicher Weise charakterisiert; so nämlich, daß die Feuer- und Luftgeister als edel und hilfreich, die Erdgeister als niedrig und Unheil stiftend erscheinen. Den Elementargeistern des Wassers begegnen wir bei Hoffmann nicht. Ist das ein Zufall, oder unterließ der Dichter ihre Gestaltung deshalb, weil diese Aufgabe von Fouqué bereits durch Schöpfung der Undine und des Kühleborn in künstlerisch vollkommener Weise gelöst war? —

Überblicken wir noch einmal die bisher besprochenen Märchen von Hoffmann, so erkennen wir, daß bei der Gestaltung der Charaktere bestimmte Typen immer wiederkehren, wie auch dem Aufbau der Erzählung ein verwandtes Schema immer zugrunde liegt. Es wurde dementsprechend bei der Analyse dieser Dichtungen versucht, ihr Gemeinsames aufzuzeigen und andererseits die Variationen, die das eine Märchen von den andern unterscheiden, hervorzuheben. Bei den folgenden wird es nunmehr wohl gestattet sein, in knapperer Darstellung auf

das sich wiederholende Typische und Schematische kurz hinzuweisen und nur dem Differenzierenden der einzelnen Märchen eine ausführliche Erörterung zuteil werden zu lassen.

Das Jahr 1819 brachte von **Hoffmann** das Märchen **„Klein Zaches genannt Zinnober“**[36]). Deutlich lassen sich in dieser Dichtung drei verschiedene Themen erkennen, die in ihrer Ausführung indessen auf das geschickteste zu einem einheitlichen Ganzen verwoben sind.

Eine lustige Verspottung der Aufklärung macht sich darin überall bemerkbar; weiter wird uns dann von der Liebe des Studenten Balthasar zu Candida, der Tochter des Professors Mosch Terpin, erzählt; den Mittelpunkt bildet das kurze Glücksleben und der Untergang von Klein Zaches.

Den Kampf gegen die in Seichtheit übergegangene Aufklärung hatten ja schon die Frühromantiker als eine ihrer Hauptaufgaben betrachtet. Besonders Tieck war nicht müde geworden, in zahlreichen Dichtungen den rationalistischen Feind immer wieder zu verspotten. Am umfassendsten geschah dies im „Prinzen Zerbino“. Hoffmann hatte nun bisher in seinen Märchen diesen Kampf gleichsam indirekt geführt, indem er seine poetisch empfindenden, phantasievollen Menschen den nüchternen Philistern einfach gegenüberstellte. Jetzt, in „Klein Zaches“, geht er zu offener Verhöhnung über. Es wird uns darin erzählt, wie der junge Fürst Paphnutius sein Volk aufzuklären beginnt. Unter seinem Vater Demetrius war das Fürstentum ein glückliches Ländchen gewesen, wo mitten unter den Menschen Feen und gute Geister in völliger Freiheit lebten, deren wohltätige Wunder als etwas Beglückendes und dabei ganz Natürliches empfunden wurden. Daß ein Fürst die Regierung über das Reich führte, wußte man wohl, merkte indessen nichts davon. Paphnutius aber beschloß, sobald er Fürst geworden war, den nach seiner Meinung verwahrlosten Staat ernstlich zu regieren. Er fragte dabei seinen ehemaligen Kammerdiener und neu ernannten Minister Andres um Rat. — In der nun folgenden Szene hat sich Hoffmann eine leichte Persiflage des Schillerschen Marquis Posa-Pathos erlaubt.

[36]) Sämtliche Werke, V. Band.

Andres wirft sich seinem Herrn zu Füßen und spricht feierlich: „Sire! die große Stunde hat geschlagen! — durch Sie steigt schimmernd ein Reich aus nächtigem Chaos empor! Sire! — hier fleht der treueste Vasall, tausend Stimmen des armen unglücklichen Volkes in Brust und Kehle! — Sire! — führen Sie die Aufklärung ein!“ Den beredten Kammerdiener und „sonderbaren Schwärmer“ reißt Paphnutius stürmisch an seine Brust und ruft erschüttert aus: „O treuer, gescheuter Diener!“ —

Ehe aber der Fürst und sein Minister mit der Aufklärung vorschreiten, d. h. ehe sie „die Wälder umhauen, den Strom schiffbar machen, Kartoffeln anbauen, die Dorfschulen verbessern, Akazien und Pappeln anpflanzen, die Jugend ihr Morgen- und Abendlied zweistimmig absingen, Chausseen anlegen und die Kuhpocken einimpfen lassen“ — sorgen sie für die Verbannung der Feen und ähnlicher gefährlicher Geister, die sich nicht scheuen, unter dem Namen Poesie ein heimliches Gift zu verbreiten. Nur damit das Volk nicht über das allzuharte Verfahren murre, wurde einigen unter ihnen der Aufenthalt im Lande gestattet, wenn sie ein nützliches Gewerbe treiben wollten. Auf diese Weise kam es, daß auch unter einem späten Nachfolger des Paphnutius, unterm Fürsten Barsanuph noch die Fee Rosabelverde als Fräulein von Rosenschön in einem adeligen Fräuleinstift und der Magus Doktor Prosper Alpanus[37]) als Arzt ohne Praxis ruhig in seiner Villa nahe der Residenz Kerepes wohnen konnten. —

Beide nun, der Doktor und die Fee, haben jede ihren Schützling, dem sie durch ihre Zauberkraft zum Glück verhelfen wollen. Prosper Alpanus nimmt sich des Studenten Balthasar an; Rosabelverde möchte Klein Zaches, einem von der Natur vernachlässigten zwergartigen Geschöpf, wenigstens zu äußeren Erfolgen verhelfen. Der Student Balthasar vertritt den uns bei Hoffmann nun sattsam bekannten Typus des phan-

[37]) Den Namen hat Hoffmann, wie Grisebach in seiner Einleitung angibt, wahrscheinlich dem holländischen Arzte Prosperus Alpinus, der um 1700 lebte, entlehnt. Er hätte demnach, wie man sonst wohl bei dem ähnlichen Klang der Namen vermuten könnte, nichts mit dem als Arzt und Philosophen bekannten Italiener des 11. Jahrhunderts Pietro d'Albano zu tun, den Tieck in einer Novelle behandelt hat, und der in Brentanos „Romanzen vom Rosenkranz“ als Apo erscheint.

tastisch veranlagten Menschen, dem die Erkenntnis des Wunderbaren verliehen ist, der zugleich aber im täglichen Leben sich ein wenig tölpelhaft benimmt. Balthasar kann der Bruder des Anselmus genannt werden, und sein Verhältnis zu Prosper Alpanus entspricht der Stellung von Anselmus zum Archivar Lindhorst. Balthasar allein erkennt die tiefere, die wahre Magiernatur des Doktors; er sieht alle die wunderbaren Dinge, die diesen umgeben, die in den Augen der anderen Leute nur gewöhnliche Gegenstände sind. Und Prosper Alpanus seinerseits erkennt das ihm verwandte Dichtergemüt des Jünglings und erklärt ihm auch, mit jenen Worten, die wir schon zur Charakteristik des Anselmus verwenden konnten, daß er ihm eben deswegen seine Zuneigung geschenkt hat: „. . . Ich liebe Jünglinge, die so wie du, mein Balthasar, Sehnsucht und Liebe im reinen Herzen tragen, in deren Innern noch jene Akkorde wiederhallen, die dem fernen Lande voll göttlicher Wunder angehören, das meine Heimat ist. Die glücklichen mit dieser innern Musik begabten Menschen sind die einzigen, die man Dichter nennen kann. . . . Dir ist, ich weiß es, mein geliebter Balthasar, dir ist es zuweilen so, als verstündest du die murmelnden Quellen, die rauschenden Bäume, ja als spräche das aufflammende Abendrot zu dir mit verständlichen Worten!“

Auch Balthasars Liebe zu Candida ist wie die des Anselmus zu Serpentina schwärmerisch und scheu zugleich. Hoffmann variiert hier aber doch etwas, indem das Benehmen Balthasars, der Verse auf seine Geliebte macht, einen Stich ins Lächerliche bekommt. Seine Liebe hat etwas, man möchte sagen, Sekundanerhaftes. Der prosaische Freund Fabian erklärt ihm geradezu: „Du befindest dich im ersten Stadium der Liebeskrankheit und mußt in späten Jünglingsjahren dich zu all' den seltsamen Possen bequemen, die wir, ich und viele andere, dem Himmel sei es gedankt! ohne ein großes zuschauendes Publikum auf der Schule durchmachten.“ — Dieser neue Zug, die leise Verspottung seines Helden, findet in Hoffmanns nächstem Märchen, in der „Königsbraut“, einen noch viel deutlicheren Ausdruck. Im „Goldnen Topf“ hatte er sich noch wohl gehütet, Anselmus im Ernste lächerlich zu machen; für den tiefer blickenden Leser wenigstens waren es dort immer die Philister gewesen, die die Kosten des Gelächters zu tragen hatten. —

In seiner Liebe zu Candida hat Balthasar einen für einige Zeit bevorzugten Nebenbuhler in Klein Zaches, der unten dem vornehmer klingenden Namen Zinnober auftritt. Seine Geschicke bilden den Mittelpunkt des Märchens. Hoffmann hat uns darin eine geistvolle Variation des alten Däumlingmotivs gegeben. Die Geschichten „Daumesdick“ und „Däumlings Wanderschaft“ in Gebrüder Grimms Kinder- und Hausmärchen zeigen uns den Däumling als keck und klug. Es gelingt ihm, teils freilich durch seine kleine Gestalt, aber ebensosehr durch seine überlegene Klugheit, andere zu prellen, die ihm durch ihre Körperkraft sonst sehr gefährlich wären. Ein Jahr vor dem Erscheinen der Grimmschen Märchensammlung, im Jahre 1811, dichtete Tieck seine Märchenkomödie „Leben und Taten des kleinen Thomas, genannt Däumchen“. Vor allem hatte ihm Perrault dazu den Stoff gegeben, aber auch altenglische und niedersächsische Bearbeitungen des Märchens in Liedform waren Tieck bekannt. Nach seiner Art brachte er dann noch andere, fremde Motive hinzu. Des Däumlings Charakter, worauf es hier ankommt, beließ er aber in Übereinstimmung mit dem im Märchen vorgezeichneten: Klein Thomas rettet durch seine Findigkeit und geistige Überlegenheit sich und andere aus großen Gefahren.

Hoffmann nun, dem zweifellos die Märchen sowohl wie Tiecks Komödie bekannt gewesen sind, änderte den gegebenen Charakter. Klein Zaches, das zwergartige, mißgestaltete Wesen, besitzt keinerlei geistige Vorzüge. Allein die Fee Rosabelverde hat ihm die Gabe verliehen, daß alles, was in seiner Gegenwart irgend ein anderer Vortreffliches denkt, spricht oder tut, auf seine Rechnung kommt, während alle Ungeschicklichkeiten und gesellschaftlichen Verstöße, die er begeht, andern zur Last gelegt werden. Auf dem Grunde dieser Voraussetzung entwickelt sich nun eine Reihe von Vorgängen, die von außerordentlicher Komik sind, Musterleistungen eines barocken Humors. Hoffmann selbst bezeichnete in einem Brief an Hippel das „tolle Märchen“ als „Das Humorischste was ich geschrieben“. —

Aber schließlich muß Klein Zaches, der in schneller Laufbahn sich durch die Verdienste anderer zum Minister des Landes emporschwingt, sein Glück durch schmählichen Untergang bezahlen. Die äußere schöne Gabe, die Rosabelverde ihm ver-

liehen, hatte nicht in seinem Innern das Streben erweckt, das in Wirklichkeit zu werden, was er zu sein nur schien. Er blieb der brutale Emporkömmling ohne eigenes Verdienst. So kann ihn schließlich die Fee nicht mehr gegen die überlegene Macht des Doktors Prosper Alpanus schützen. Durch Balthasar, der allein das wahre Wesen des Ministers immer erkannt hatte, läßt Prosper Alpanus Klein Zaches entlarven, der nun allen zum Gespötte dient, gerade in der Stunde, da er sich mit Candida verloben will. Schon am nächsten Tage kommt er auf groteske Weise ums Leben; nach seinem Tode wirkt indessen mild und versöhnend wieder das Wunder der Fee, so daß alle Welt den unersetzlichen Verlust beklagt. — Balthasar heiratet zum Schluß seine geliebte Candida. Und in ähnlicher Weise wie Archivarius Lindhorst dem Studenten Anselmus schenkt hier Doktor Alpanus dem Balthasar zur Hochzeit sein vortreffliches Landgut, das er selbst verläßt, um in seine Heimat im fernen Indien zurückzukehren. —

Allerlei Episoden durchziehen diese Haupthandlung. Da nimmt Hoffmann die Gelegenheit wahr, das Treiben am Hofe eines Duodezstaates zu verspotten. Die hier nur leicht andeutende Satire ist später im „Kater Murr“ breiter und schärfer ausgeführt. — Schon im Märchen „Das fremde Kind“ waren Ausfälle gegen ein pedantisches Gelehrtentum enthalten. Hier werden sie erneuert und erweitert. Professor Mosch Terpin begründet seinen Ruf zuerst dadurch, daß er nach vielen physikalischen Versuchen herausbringt, daß die Finsternis hauptsächlich von Mangel an Licht herrührt, und später als Generaldirektor sämtlicher natürlichen Angelegenheiten schreibt er in des Fürsten Weinkeller eine Abhandlung darüber, warum der Wein anders schmeckt als Wasser.

Kaum noch im Zusammenhang mit der übrigen Erzählung steht das Erlebnis des Gelehrten Ptolomäus Philadelphus, der in der Nähe von Kerepes zum erstenmal Studenten in ihrer altdeutschen Burschentracht begegnet, die ihn als „Philister“ verhöhnen. Er glaubt indessen, einem bisher unbekannten barbarischen Volke begegnet zu sein, und schreibt darüber an seinen Freund Rufin einen umständlichen Brief. „Du gewahrst, mein geliebter Leser,“ fügt Hoffmann hinzu, „daß man ein großer Gelehrter und doch mit sehr gewöhnlichen Erscheinungen

im Leben unbekannt sein, und doch über Weltbekanntes in die wunderlichsten Träume geraten kann.“ —

Die Schilderung der Studenten, die Hoffmann bei dieser Gelegenheit entwirft, hat sich dann Heinrich Heine in seiner „Harzreise“ sehr zu nutze gemacht; wie er überhaupt in seinen ersten Prosaschriften Hoffmann nicht weniger verpflichtet ist als dem Dichter Brentano in seinen Versen. —

Das Märchen „Klein Zaches genannt Zinnober“ unterscheidet sich also dadurch von den früheren, daß die Satire sich offener darin bemerkbar macht, ohne indessen noch den unbefangenen Genuß der Dichtung zu stören. Als Dichtung verdient es vielmehr wegen der schon hervorgehobenen hohen Komik einen Platz gleich nach dem „Goldnen Topf“. — Der Zusammenhang mit der älteren Romantik tritt nicht mehr so stark hervor, wenn natürlich auch einige Ideen, die das vierte Märchen mit dem „Goldnen Topf“ gemein hat, es wie jenen mit der Jenaschen Romantik in Verbindung bringen. — Dagegen wird man vor allem die Figur des Helden Klein Zaches, diese geistvolle Abwandlung des Däumlings, als eine höchst originelle Leistung Hoffmanns bewundern. — Schließlich ist auch in der Sprache von Tiecks Einfluß wenig mehr zu verspüren. —

In dem Märchen **„Die Königsbraut“**, das den Schluß seiner großen Novellensammlung „Die Serapions-Brüder“ bildet[38]), hat Hoffmann offenbar die in seinem Märchen typisch gewordenen Figuren einmal von ihrer lächerlichen Seite zeigen wollen. Und es liegt darin eine Art überlegener Selbstverspottung, die freilich mit der romantischen Ironie nichts zu tun hat, wenn er jetzt in dem Studenten Amandus von Nebelstern die Karikatur seiner früheren Lieblingshelden — Anselmus, Balthasar — bringt. Selbstverspottung darf man es nennen, weil in jenen poetischen Jünglingsnaturen Hoffmann ein Stück seines eigenen Wesens verkörpert hat, wie das ihre Verwandtschaft mit dem wahnsinnigen Musiker Johannes Kreisler, dieser offensten Selbstdarstellung des Dichters, zur Genüge beweist. —

In der „Königsbraut“ erscheint ferner Herr Dapsul von Zabelthau als das verzerrte Abbild jener hoheitsvollen Magier-

[38]) Sämtliche Werke, Band IX, S. 191 ff.

gestalten, die uns in Lindhorst und Prosper Alpanus entgegen traten, was sich schon in seiner äußeren Erscheinung, der hohen spitzen grauen Mützen und dem falschen weißen Bart, kundtut. Und die mit allen Hausfrauentugenden wohlversehenen jungen Mädchen, Veronika und Candida, erleben eine ins Komisch-Spießbürgerlich-Beschränkte übergehende Weiterbildung in Herrn Dapsuls Tochter Änuchen von Zabelthau, die ganz und gar in der Pflege ihres Küchengartens aufgeht.

Worin nun das Karikaturenhafte dieser drei Personen sich zeigt, und wie das Märchen in allen seinen Vorgängen den Charakter des Drolligen trägt, das läßt sich am besten an der Hand einer kurzen Inhaltsangabe erörtern.

Auf seinem kleinen Landgut Dapsulheim lebt Herr Dapsul von Zabelthau mit seiner Tochter Anna. Der Gutsherr beschäftigt sich auf dem hohen Wartturm des verfallenen Schlosses mit astrologischen Operationen, liest in kabbalistischen Büchern und hofft noch einmal des Verkehrs mit Geistern gewürdigt zu werden. Für das reale Leben hat er keinen Sinn, und so ist es ein Glück, daß seine ganz anders geartete Tochter die wirtschaftlichste Hausfrau ist, die man sich vorstellen kann. Eine alte Großtante, die nach dem frühen Tode ihrer Mutter Anna erzog, hat den Hang zur Landwirtschaft in ihr geweckt, der sich besonders in der Vorliebe für den Gemüsegarten äußert. Dieses so praktisch veranlagte Mädchen ist mit dem empfindsamen Schwärmer Amandus von Nebelstern verlobt, der früher freilich ein heiterer, unbefangener Jüngling war. Erst als er auf die Universität kam, fiel er Leuten in die Hände, die ihm einbildeten, daß er ein poetisches Genie sei, und ihn verleiteten, sich auf die Überschwenglichkeit zu legen. Die Briefe, die er nun an seine Braut schreibt, tragen ganz den Charakter der Überspanntheit; in einem eingelegten Sonett, auf das sich einzig die Bezeichnung „blühender Unsinn" anwenden läßt, hat Hoffmann wohl zugleich das Sonettengeklingel, das in den zahlreichen Almanachen der verfallenen Romantik ertönte, verspotten wollen. Und höchst lustig ist es, wenn am Schluß des Briefes der sublime Poet um einige Pfund Virginischen Tabaks bittet und damit beweist, wie sehr doch gerade manchmal die in den sogenannten höheren Regionen schwebenden Menschen auch die irdischen Genüsse zu schätzen wissen. Darin stimmt mit Amandus

sein künftiger Schwiegervater überein. Herr von Zabelthau, dessen „Hang zur Mystik, oder vielmehr besser gesagt, zur Geheimniskrämerei“ in den Jugendjahren sein Hofmeister genährt hatte, wünscht jetzt nichts sehnlicher als eine vollkommene Verbindung mit dem Reiche der Geister. Nun weiß er sehr wohl, daß, um dies zu erreichen, er sich immer mehr der groben materiellen Genüsse entwöhnen muß, was ihm außerordentlich schwer fällt. Und so erblicken wir ihn im komischen Zwiespalt, bald von Sehnsucht nach völliger Vergeistigung, bald vom Verlangen nach einer tüchtigen Mahlzeit erfüllt, wobei vorläufig immer der Körper über den Geist siegt.

Da scheint ihm auf einmal die erwünschte Vereinigung ermöglicht zu werden. Beim Herausziehen einer Mohrrübe findet Anna einen Ring, durch den die Rübe hindurch gewachsen ist. Sie streift ihn über ihren Finger und hat sich damit, ohne es zu wissen, dem Gemüsekönig verlobt. — Alle Bemühungen, den Reif wieder abzulegen, mißlingen; und der Versuch ihres Vaters, dem beim Anblick des Ringes ein Unheil ahnt, durch ein Horoskop die Bedeutung des Vorfalls zu ergründen, mißlingt auch. — Schon am nächsten Tag erscheint der Gemüsekönig mit einem zahlreichen kleinen Volk. Er begrüßt Herrn Zabelthau als Schwiegervater, Anna als seine Braut, die sich von dem kleinen widerlichen Kerl — er maß keine volle drei Fuß, und der dritte Teil dieses Körpers bestand aus einem offenbar zu großen dicken Kopf — voll Abscheu abwendet. Aber mehr noch als ihr eigenes Schicksal beschäftigt das ökonomische Mädchen die Frage, wie nur alle Gäste versorgt werden sollen, bis sie zu ihrer Beruhigung erfährt, daß man alles Nötige mitgebracht habe. Inzwischen hat der unerwartete Bräutigam eine Unterredung mit Herrn Zabelthau, deren Resultat in der Einwilligung zur Verlobung mit Anna besteht. Denn der Gemüsekönig hat seine wahre Natur, die eines sehr niedrigen Erdgnoms, verheimlicht; er hat sich für einen höheren Elementargeist ausgegeben und seinem Schwiegervater versprochen, ihm zur Verbindung mit der Sylphide Nehahila, wonach dieser lange gestrebt hat, behilflich zu sein. Weniger ist Anna geneigt, dem Wunsch ihres Vaters zu folgen, obgleich er ihr die geistigen Vorzüge des unförmigen Freiers ins hellste Licht stellt. Anna schreibt vielmehr einen hilfeflehenden Brief an Amandus; doch

ehe noch Antwort kommt, gelingt es dem neuen Bräutigam, ihre Neigung zu gewinnen. Er gesteht ihr die Täuschung ihres Vaters, gibt sich ihr unter der Bitte, verschwiegen zu sein, als der Gemüsekönig Daucus Carota I. zu erkennen, führt sie unter das große blauseidene Zelt, das seine Leute inzwischen errichtet haben, unter dem sich das weite Gemüsereich befindet. Hier sieht Anna den ganzen Hofstaat: die Doppelreihe der roten englischen Karottengarden, die Salatprinzen, die Bohnenprinzessinnen, Gurkenherzoge, Kohlkopfminister und zahlreiches andres Volk — und ganz von ihrer Vorliebe für den Küchengarten beherrscht, willigt sie nun freudig ein, Gemüsekönigin zu werden. In diesem Sinn antwortet sie Amandus, der ihr unterdessen einen erregten Brief geschrieben hat, worin er erklärt, den neuen Bewerber zwar nicht zum Zweikampf herausfordern zu können, da er sein eigenes herrliches Dichterblut, den Ichor der Götter, nicht verspritzen dürfe. Aber als echter Held der Feder will er dem Gegner mit tyrtäischen Schlachtliedern und spitzen Epigrammen zu Leibe rücken. —

Über die plötzliche Sinnesänderung seiner Tochter ist Dapsul von Zabelthau doch einigermaßen erstaunt. Denn er besaß wenigstens so viel irdische Erfahrung, um zu wissen, daß „die Mädchen meinen, Verstand, Witz, Geist, Gemüt seien gute Mietsleute in einem schönen Hause, und daß ein Mann, dem ein modischer Frack nicht zum besten steht, und sollte er sonst ein Shakespeare, ein Goethe, ein Tieck, ein Friedrich Richter sein, Gefahr läuft, von jedem hinlänglich angenehm gebauten Husarenlieutnant in der Staatsuniform gänzlich aus dem Felde geschlagen zu werden, sobald es ihm einfällt, einem jungen Mädchen entgegenzurücken". — Daher kommt ihm Annas plötzliche Nachgiebigkeit seltsam vor, und nach ein paar andern verdächtigen Vorgängen besteigt er wieder den astrologischen Turm und erkundet hier den wahren Sachverhalt. Als Anna anfangs nicht einsehen will, was für ein Unglück ihre Verbindung mit dem Erdgnom bedeuten soll, führt ihr Vater sie nun seinerseits an die blauseidene Zeltwand des Gemüsereiches, und durch einen Schlitz hindurch erblickt sie jetzt die wahre Verfassung ihrer künftigen Herrschaft: Sie erblickt einen tiefen Pfuhl, einen farblosen Schlamm, angefüllt mit ekelhaftem Gewürm und großen Zwiebeln, mit häßlichen menschenartigen

Gesichtern. Als Gemüsekönigin, erklärt ihr Herr Zabelthau, würde sie in diesem unterirdischen Reiche bleiben, dessen äußere Herrlichkeit nur ganz kurze Zeit dauere. — Und im selben Augenblick bemerkt er, daß seine Tochter in ihrer äußerlichen Gestalt sich schon etwas verändert und dem häßlichen Aussehen ihres Bräutigams genähert hat. Jetzt freilich erkennt Anna auch das Unglück, das sie bedroht, aber noch hofft ihr Vater, es abwenden zu können. Es gelingt ihm, unbemerkt von Daucus Carota, sich seiner Vasallen, der Mohrrüben, zu bemächtigen, sie bei prasselndem Feuer in Pfannen und Kochtöpfen zu schmoren und endlich auch den Gemüsekönig selbst auf listige Weise in einen Kochtopf zu bringen. Aber mit der Kraft einer Spiralfeder schnellt der wieder hervor, und ihm nach fahren alle Mohrrüben aus dem Kochgeschirr zum offenen Küchenfenster hinaus. Anna sieht noch, wie ihr Vater sich zur Verfolgung aufmacht, dann sinkt sie in Ohnmacht.

Als sie am nächsten Tag allein, voll Sorge um den verschwundenen Vater im Hause sitzt, tritt plötzlich Amandus von Nebelstern herein. Der Dichter ist draußen dem Gemüsekönig begegnet, der ihn huldvoll zu seinem Hofpoeten ernannt hat, und das tröstet Amandus hinlänglich über den Verlust seiner Braut, die er nun als seine Königin besingen will. Daucus Carota kommt nun auch herbei, und alle drei begeben sich in eine Laube des Gartens, wo der Student ein paar von seinen Gedichten vortragen soll. Im Verlauf der Deklamation gebärdet sich Daucus immer sonderbarer. Er windet sich hin und her, als empfinde er die heftigsten Schmerzen. Und als Amandus nicht aufhört, schrumpft der Gemüsekönig zu einer winzigen Mohrrübe zusammen und verschwindet im Erdreich. Im gleichen Augenblick wächst ein kleiner grauer Pilz neben der Laube immer höher empor und ist schließlich nichts anderes als der Herr Dapsul selber. Was die kabbalistische Weisheit nicht vermocht hatte, die schlechten Verse des Amandus hatten Daucus Carota vertrieben und den von ihm verzauberten Zabelthau erlöst. Auch Anna erlangt ihre frühere Gestalt wieder, nachdem sie den Ring über eine aus der Erde ragende Mohrrübenspitze gestreift hat. Voll Freude schwingt sie den nächsten Spaten in der Luft, trifft aber dabei unglücklicherweise ihren Amandus an der Stelle des Kopfes, wo das sensorium commune

sitzen soll. Doch erholt der sich rasch, und der Vorfall hat für beide eine sehr günstige Wirkung: Anna wird von ihrer Vorliebe für den Küchengarten geheilt, und Amandus erkennt die Albernheit und den Aberwitz seines poetischen Strebens. Durch das Studium großer und wahrer Dichter gelangt er „zu der Überzeugung, daß ein Gedicht etwas anderes sein müsse, als der verwirrte Wortkram, den ein nüchternes Delirium zu Tage fördert". — Er führt dann mit Anna später eine glückliche Ehe, während von der Verbindung des Herrn Dapsul mit der Sylphide Nehahila nichts bekannt geworden ist. —

Die Anregung zu diesem Märchen erhielt Hoffmann, wie im nachfolgenden Gespräch der Serapionsbrüder mitgeteilt wird, durch die Tatsache, daß eine ihm bekannte Dame einen Ring trug, der in der Tat in der Erde gelegen hatte, und durch den eine Mohrrübe hindurchgewachsen war. — Man darf vielleicht noch die Vermutung äußern, daß Hoffmann die von Musäus berichtete Legende von Rübezahl gekannt hat, wo uns erzählt wird, wie die vom Berggeist entführte Emma aus Rüben mittels eines Zauberstabs ihre früheren Gespielinnen hervorzaubert, die dann so schnell wie die Pflanzen auch wieder verwelken. — Im übrigen ist die Art, das Gemüsevolk ganz entsprechend den verschiedenen Naturformen der einzelnen Gemüsesorten in menschenähnliche Geschöpfe umzugestalten, ja nur echt Hoffmannisch. Wie die ganze Dichtung auf den Charakter des Drolligen und harmlos Karikaturenhaften angelegt ist, wird aus der angegebenen Übersicht der Vorgänge schon deutlich genug. Ohne gerade bedeutend zu sein, zeigt dies Märchen doch, wie Hoffmann trotz der starken Einförmigkeit seiner Charaktere in der erzählerischen Erfindung lebhaft zu variieren versteht. —

„**Meister Floh.** Ein Märchen in sieben Abenteuern zweier Freunde"[39]) ist das letzte in der Reihe von **Hoffmanns** Märchen und zugleich dasjenige, das ihm am wenigsten gut gelungen ist. Entstanden am Schluß des Jahres 1821, gehört es einer Anzahl von Dichtungen an, die insgesamt das Nachlassen der künstlerischen Kraft ihres Dichters verraten: freilich nur ein

[39]) S. W. XII. Bd.

zeitweiliges Nachlassen, denn die im nächsten Jahre noch auf seinem letzten Krankenlager geschaffenen Werke zeigen Hoffmanns frühere Meisterschaft aufs neue. — Über „Meister Floh“ indessen können wir uns kurz fassen. Die bekannten Elemente der früheren Märchen finden sich hier wieder. Wir begegnen dem Menschen mit dem Dichtergemüt, der hier nur ein paar Jahre älter ist als die früheren Jünglinge, aber doch ebenso kindlich; es fehlt nicht die Erscheinung eines Magiers noch zweier menschlicher Wesen, die eigentlich Blumengeister sind, die vor unendlicher Zeit in der Form eines Kaktus und einer Tulpe sich geliebt haben und am Ende auch so wieder vereinigt werden. Von neuem richtet Hoffmann seinen Spott gegen zwei Gelehrte, Naturforscher sind es hier, die er in eifersüchtigem Kampf mit Fernrohren einander sich angreifen läßt. Beide, die ihr Leben in kleinlichen Untersuchungen dahinbringen, sind „wahnsinnige Détailhändler der Natur“, welche die Natur erforschen wollten mit einem toten und starren Herzen und darum die Bedeutung ihres innersten Wesens nie ahnten. Dies innerste Wesen der Natur erfaßt dagegen der kindliche Held des Märchens, und wieder offenbart sie sich auch ihm am vollkommensten in der Liebe zu einem einfachen, schlichten Mädchen. — Neu ist in dem Märchen die Gestalt des Meister Floh und seines Augenglases, das die wahren Gedanken der Menschen erkennen läßt. Nach Ellingers Vermutung hat Hoffmann dieses Motiv aus Gozzis Dichtung „Re cervo“ entlehnt[40]).

Während die realistischen Partien des Märchens, z. B. die Schilderung der Weihnachtsfeier beim armen Buchbinder Lämmerhirt, sicher zu dem Besten gehören, was von Hoffmann überhaupt geschaffen wurde, so hat er es nicht mehr vermocht, die märchenhaften und phantastischen Elemente darin überzeugend darzustellen und sie in eine feste Verbindung mit der Wirklichkeit zu bringen. Der Eindruck der Willkür, der Verwirrung herrscht vor, und man empfindet das meiste als eine ermüdende Wiederholung von früher lebendiger Dargestelltem.

An der mangelhaften Komposition, das muß man freilich hinzufügen, mag ein Mißgeschick Mitschuld gehabt haben,

[40]) Ellinger, S. 163 und Anmerkungen S. 226.

welches das Buch vor seinem Erscheinen traf. Hoffmann hatte darin eine Satire auf die schmähliche Demagogenverfolgung hineingeflochten, die er auf Befehl der preußischen Regierung vor der Drucklegung wieder entfernen mußte. Hierdurch lassen sich vielleicht einige Unklarheiten in dem Werke erklären. —

Trotz dieses wenig gelungenen Abschlusses steht die Reihe von Hoffmanns Märchen doch immerhin Achtung gebietend genug da und läßt den Dichter neben Tieck als den Hauptvertreter des romantischen Kunstmärchens erscheinen.

Unter Hoffmanns eigenen Werken gehören wenigstens „Der goldne Topf“ und „Klein Zaches“ an die erste Stelle, und nur seine besten Novellen kommen ihnen an künstlerischem Wert gleich. Die Form des Kunstmärchens kam eben dem eigenartigen Talent Hoffmanns besonders entgegen. Um zu zeigen, inwiefern dies der Fall war, muß hier versucht werden, Hoffmanns dichterische Art im ganzen kurz zu charakterisieren. Daß man ihn den wahrhaft großen Dichtern nie zugezählt hat, liegt vor allem wohl daran, daß sein Humor an den Einzelheiten der äußeren Erscheinungen haften blieb, nicht das Ganze durchdrang und sich daher niemals zu einer Weltanschauung erhob wie bei den großen Humoristen Cervantes, Shakespeare und doch auch wohl Jean Paul. — Sein Werk, rein als erzählerische Leistung betrachtet, darf dann ebenfalls nicht den besten Schöpfungen auch nur der deutschen Prosadichtung an die Seite gestellt werden. Einmal nicht wegen des Stils, dem jene höchste künstlerische Vollendung fehlt, die wir bei unseren großen Künstlern in der Behandlung der Prosa, etwa bei Goethe, Novalis, Mörike, Keller, Storm und K. F. Meyer, finden. Hoffmanns Sprache ermangelt der reizvoll abwechselnden rhythmischen Bewegung, die sich immer der jeweiligen Stimmung anschmiegt, und obschon anschaulich und oft auch anmutig, ist sie doch besonders in den späteren Werken zumeist glatt und eintönig. Die Ursache dafür ist wohl, daß Hoffmann trotz aller Subjektivität letzterdings eine durchaus unlyrische Natur war.

Stärker noch als dieser stilistische Mangel tritt bei Hoffmann seine Schwäche in der Kunst des Charakterisierens hervor. Er typisiert mehr, als daß er individualisiert. Besonders ist die Ausgestaltung der weiblichen Charaktere ganz unzu-

länglich. Oft nur eine oder wenig mehr Eigenheiten, die dann grell hervorstechen, müssen bei ihm das Wesen eines ganzen Menschen darstellen. Psychologisch tiefer und vielseitiger zu charakterisieren, gelang ihm eigentlich nur bei der Gestalt des Johannes Kreisler, wo er sein Ebenbild gezeichnet hat. —

Natürlich machen sich diese Mängel nun auch in den Märchen geltend. Aber wenigstens der zuletzt genannte, die einseitige Charakteristik, ist kaum fühlbar, weil sie hier eigentlich kein Fehler ist. Denn im Märchen, im Gegensatz zur Novelle, haben die Typen ihr Recht. Hier sind „der böse Geist", „die gute Fee", „der tapfere Prinz" und das Mädchen, das nichts weiter als hübsch ist — hier sind sie ganz an ihrem Platze, denn eine tiefere, vielspaltige psychologische Analyse wäre dem Märchencharakter durchaus entgegengesetzt. —

Weiter aber noch hat die Märchenform Hoffmann den größten Spielraum zur Entfaltung seiner besonderen Begabung gewährt. Denn obwohl er bei seinem Schaffen stets von realistischer Beobachtung ausging und dabei den Boden der Wirklichkeit auch nie ganz verließ, entstand doch das dichterisch Wertvollste da, wo seine Phantasie sich am freiesten bewegen konnte. Und dazu bot sich selbstverständlich im Märchen mehr Gelegenheit als in der Novelle. Darum gilt denn auch vielen das Märchen vom goldenen Topf mit Recht als sein bestes Werk. Man darf wohl noch weiter gehen und sagen: „Der goldne Topf" gehört überhaupt zu den genialsten Schöpfungen reiner Phantasiekunst in der ganzen deutschen Literatur.

So ist es denn auch begreiflich, daß auf die nachfolgende Märchendichtung Hoffmann den stärksten Einfluß gewann, während Tieck zurücktrat. —

Aus der Zahl derer, die diesen Einfluß an sich erfuhren, sollen hier nur noch die drei bedeutendsten Dichter hervorgehoben werden: Otto Ludwig, Gottfried Keller und Theodor Storm.

Fünfter Teil.

Die Märchen von Ludwig, Keller und Storm.

Im Schlußkapitel seiner Arbeit über Hoffmann nennt Ellinger die Namen der Dichter, bei denen sich eine Einwirkung Hoffmanns erkennen läßt. Von **Otto Ludwigs** Werken führt er als Zeugnisse dafür die dramatischen Entwürfe zum „Marino Falieri“ und die Dramatisierung des „Fräulein von Scudery“ an; er weist auch auf die Verwandtschaft des Erbförsters mit Hoffmannschen Gestalten hin. Seltsamerweise erwähnt er nicht die Dichtung Ludwigs, die am deutlichsten eine direkte Abhängigkeit von Hoffmann zeigt: „Die wahrhaftige Geschichte von den drei Wünschen“. Daß Otto Ludwig selber sich dieser Abhängigkeit bewußt war, bezeugt wohl ein Ausruf, den er zu Beginn dem Erzähler seines Märchens in den Mund legt: „Weder die Tausend und eine Nacht, noch ihr in Berlin verstorbener Vetter, der selige preußische Kammergerichtsrat Hoffmann, hat eine wundersamere Geschichte erdacht, als die ist, die ich selbst erlebt habe, und die ich dir nun erzählen will“. Das Vorbild läßt sich noch genauer bestimmen: es ist unverkennbar Hoffmanns Märchen vom goldenen Topf.

Das gemeinsame Charakteristikum für die ganze Art der beiden Dichtungen ist die Vermischung phantastischer Elemente mit dem Leben der Wirklichkeit, das Hineinstellen des Wunderbaren in die Alltagswelt. Ist damit zunächst die Grundlage für beide Märchen dieselbe, so finden sich ferner in den Motiven, in den Charakteren, im Milieu und hin und wieder auch in der Sprache Übereinstimmungen der Art, daß hier Hoffmann, dort Ludwig parallel einer dem andern gegenüber gestellt werden kann.

Da ist zunächst bei Hoffmann das Motiv von den drei bei Ludwig von den vier Töchtern, die jede durch Verheiratung mit einem Jüngling die von einem mächtigen Geist ausgesprochene Verwünschung zunichte machen sollen. Bei Hoffmann waren es die drei Töchter des in einen Archivarius verwandelten Salamanderfürsten Lindhorst, die durch Heirat mit einem reinen, poetisch empfindenden Jüngling ihren Vater erlösen sollten. Indes hat Hoffmann dies Motiv nicht weiter ausgeführt, es hat für die Entwicklung seines Märchens nur Nebenbedeutung erhalten; wohl kommt es zur Heirat zwischen der jüngsten Tochter Serpentina und dem Studenten Anselmus; aber von der Erlösung Lindhorsts ist dann nicht weiter die Rede wie auch nicht von den beiden andern Töchtern. Was Hoffmann interessierte, war eigentlich doch nur die Geschichte des Anselmus. Anders verhält es sich bei Ludwig. Bei ihm bleibt die Verheiratung der Mädchen und damit die Erlösung aus einer Verwünschung das Hauptmotiv. — Wie nun im „Goldnen Topf“ die märchenhafte Geschichte von der Abstammung und den Schicksalen des Archivarius Lindhorst inmitten einer prosaischen Umgebung erzählt wird, und wie sie dann mit der Geschichte des Studenten Anselmus, der eigentlichen Erzählung, sich verflicht, so hat auch Otto Ludwig ein Märchen hineinverwoben, das sich auf seltsame Weise mit den Vorgängen der wirklichen Geschichte verbindet. Im Unterschied aber zu den phantastischen Erfindungen in Hoffmanns Elementargeistergeschichte vom Salamanderfürsten hat Ludwig hier eine klarer ausgestaltete indische Legende verwandt, zu der ihm wohl sein Leipziger Freund, der Orientalist Dr. Wetzstein, Anregung gegeben haben mag. Doch muß hierbei noch erwähnt werden, daß gleichfalls für Hoffmann „indische“ Vorstellungen nichts Fremdes gewesen sind, wenn er sie auch nur leise andeutet. Es sei auf seine Magiergestalten hingewiesen; und in „Klein Zaches“ heißt es ausdrücklich vom scheidenden Prosper Alpanus, daß er fort muß nach dem fernsten Indien, wohin Lothos ihn ruft.

Ludwig bringt das indische Märchen dadurch in seine Geschichte hinein, daß er durch dreimaligen Zufall drei Blätter in die Hand desselben Menschen gelangen läßt, die dann seltsamerweise zusammengehören und die Legende von der Nymphe Urvasi enthalten. Zu diesem Hineinmischen von nicht hin-

gehörigen Makulaturblättern in eine andre Erzählung wird Hoffmann wiederum das Beispiel gegeben haben durch den „Kater Murr“.

Zeigt sich danach die Komposition der Erzählung als von Hoffmann stark beeinflußt, so herrscht auch in den Charakteren manche Übereinstimmung. Das Schicksal von drei Menschen wird uns berichtet, die im realen Leben ein ärmliches Dasein führen, dafür in ihren poetischen Träumen wunderbare Dinge erleben, — also ganz Gestalten, wie sie uns bei Hoffmann zahlreich begegneten. Schon als Knaben befreundet, kommen sie heimlich zusammen und malen sich in ihren Gesprächen eine herrliche Zukunft aus. Jedem von ihnen wird später jedesmal durch eine Tochter der Nymphe Urvasi sein Lieblingswunsch erfüllt. Aber durch eigene Schuld verscherzen sie ihr Glück und werden, da sie zu keiner bürgerlichen Beschäftigung mehr tauglich sind, aus Verzweiflung Literaten. Eines Abends in der Weinstube erzählen sie ihre Schicksale einem vierten Literaten, der bisher vergebens seine Manuskripte bei Leipziger Verlegern anzubringen versucht hat. Und in den phantastischen Vorstellungen dieses Vierten wird nun Fides, die Tochter des reichen und mächtigen Verlegers Jammerdegen, die er heimlich liebt, zur vierten Tochter der Nymphe Urvasi, der Verleger selbst zum königlichen Weisen und Enkel Brahmas, Jamadagni. Die Art, wie diese Verwandlung Jammerdegens vor sich geht, ist ganz der Verwandlung des Archivarius Lindhorst vor den Augen des Studenten Anselmus nachgebildet: „Ein Donnerschlag oder ein Erdstoß zitterte unter unsern Füßen dahin. Herr Jammerdegen ward zusehends größer: die Schöße seines Frackes dehnten sich und wurden zum Königsmantel: in unbeschreiblicher Majestät stand er da“. Und weiter: wie der Literat in seinen Phantasien und in seinem Weinrausch glaubt, sich mit Fides zu verloben, da schildert Ludwig die Verwandlung der Umgebung gleichfalls in Hoffmannscher Manier: „Über uns schwebte die segnende Hand Jamadagnis, die Wände der Restauration wichen zurück und dehnten sich in unübersehbarer duftender Grüne, die Decke hob sich und streckte sich unendlich und wunderblau über uns hin – ich sank zurück vor dem Übermaß der Wonne, eine Ohnmacht deckte ihre kühlen Schleier über mich hin“. —

Erwacht, erfährt der Literat dann freilich, daß Fides sich mit einem andern verlobt hat, daß alles, was er sich einbildet, seiner Phantasie und dem Weinrausch entstammt. Auch dieser Zusatz ist wichtig: Ludwig läßt uns, gleichwie Hoffmann, zunächst immer im Unklaren, ob alle die wunderbaren Vorgänge etwas Wirkliches oder nur Vorstellungen der phantastischen Menschen sind, die er in seiner Erzählung, gleichsam um ihre poetisch-unwirkliche Art der Weltbetrachtung zu rechtfertigen, Literaten sein läßt. Und ihnen gegenüber steht dann, wie auch bei Hoffmann, die nüchterne Welt der Philister, die alles Wunderbare nicht sehen oder es auf natürliche Weise zu erklären wissen. Statt des Dresdener Milieus im „Goldnen Topf“ wird uns in der Geschichte von den drei Wünschen Leipzig geschildert, in ebenso realistischer Weise.

Gerade in der Schilderung des Wunderbaren wird man denn auch eine rein sprachliche Verwandtschaft mit Hoffmanns Diktion empfinden, wofür die beiden bereits angeführten Stellen genügen mögen. Nur noch auf eine besondere stilistische Eigenheit sei hingewiesen: Hoffmann pflegt die Anfangsworte eines Satzes, wenn ihnen ein „sagte er“ oder ein ähnliches Einschiebsel folgt, noch einmal zu wiederholen. Z. B. schreibt er: „Ich liebe, fuhr Prosper Alpanus fort, ich liebe Jünglinge, die so wie du, mein Balthasar — —“ Diese Art ist bei Hoffmann geradezu zu einer störenden Manier geworden. Otto Ludwig ist hier auch einmal seinem Vorgänger gefolgt: „Sehen Sie doch, werteste Madame Müller, sagte der Magister Kauderer — und dies waren die ersten Worte, die ich aus der Ohnmacht erwachend, vernahm — sehen Sie doch, werteste Madame Müller, der Juvenis macht Anstalt, wieder zu sich zu kommen — — —“ Gerade in diesem Beispiel ist es nicht nur jene Wiederholung, sondern die ganze Sprechweise, die genau an Hoffmann erinnert.

So hat denn auf dies Jugendwerk des thüringischen Dichters der Berliner Romantiker in mannigfachster Weise eingewirkt. Und doch erscheint Ludwig keineswegs als unfertiger Nachahmer. Wohl gewahrten wir, daß überall in der „Wahrhaftigen Geschichte von den drei Wünschen“ Hoffmann die Grundformen hergab, doch hat Ludwig darauf selbständig weiter gebaut. Wie das Motiv von der Verheiratung der vier Töchter von ihm nun wirklich ausgeführt wurde, wie ferner an die Stelle willkürlicher

romantischer Erfindungen die konkretere Form der indischen Legende tritt, darauf ist schon hingewiesen worden. Ganz selbständig ist denn auch die Darstellung Leipziger Milieus gegenüber dem Dresdener. Hoffmann führte uns in die Welt der Bureaukraten und Schulmeister; Ludwig stellt vor allem Leipziger Literatenleben dar, wobei er eigene Erfahrungen mit Verlegern in humorvoller Weise zu verwerten weiß. In der Charakteristik der Hauptpersonen ist er dann entschieden Hoffmanns einseitigem Verfahren überlegen; er weiß schon jetzt eine größere Menge von Einzelzügen anzubringen, wodurch seine Menschen voller und runder herauskommen. In der größeren Bestimmtheit des realistischen Details bedeutet dann überhaupt Ludwigs Werk dem Hoffmannschen gegenüber einen Fortschritt. Im rein Phantastischen ist ihm aber der romantische Dichter weit überlegen. Weder ist es Ludwig gelungen, das Märchenhafte mit der Wirklichkeit so geschickt zu verbinden wie Hoffmann, noch hat seine Phantasie dessen bewundernswürdige Kühnheit und Weite.

Der erste Mangel erklärt sich am Ende aus der von Ludwig gewählten Form der „Icherzählung"; als Enge der Phantasiewelt hingegen will uns u. a. erscheinen, daß das Märchen schließlich doch nur in eine zwar treffende, aber ziemlich begrenzte Satire auf Literatendasein und Verlegertum ausläuft.

Welche Beziehungen das Märchen zu Ludwigs eigenem Leben gehabt hat, davon spricht Adolf Stern in seiner Einleitung zu dieser Dichtung[41]): „Die Märchennovelle „Die wahrhaftige Geschichte von den drei Wünschen" entstand während des zweiten Aufenthaltes Otto Ludwigs in Leipzig, zwischen Ostern 1842 und 1843, und war der geistvolle und originelle Niederschlag der Eindrücke, die das Leipziger Leben brachte, zugleich der Ausdruck des völligen Gegensatzes der inneren Natur des Dichters zu den wunderlichen und flachen Bestrebungen, den ewig wechselnden Tagesstimmungen, der äußerlichen Beweglichkeit der Umgebung, in die sich Ludwig nicht gegen seinen Willen, aber sehr gegen seine Neigung hineingestellt sah."

Durch Adolf Sterns Biographie Otto Ludwigs wissen wir auch, daß der Dichter sehr früh schon Hoffmanns Werke kennen

[41]) Otto Ludwigs gesammelte Schriften, II. Bd., S. 397. Leipzig 1891.

lernte, die in ziemlicher Vollständigkeit in der Bibliothek seines Vaters vertreten waren. Das Märchen ist ja dann auch nicht die einzige Dichtung Ludwigs geblieben, die von diesen früh empfangenen Eindrücken zeugt; bereits im Eingang dieses Abschnitts wurden andere Werke namhaft gemacht, die eine fortgesetzte Beschäftigung Otto Ludwigs mit Hoffmann bekunden. Von dem zweiten Dichter nun, der für die Entwicklung des Kunstmärchens auf dem von Hoffmann eingeschlagenen Wege in Betracht kommt, von **Gottfried Keller**, besitzen wir in einer interessanten Tagebuchaufzeichnung ein persönliches Bekenntnis über seine Stellung zu dem begabtesten Erzähler der Romantiker. Am 9. Juli 1843 berichtet Keller über den Eindruck, den Hoffmanns Biographie von Hitzig auf ihn gemacht hat. Dieses, wie Ellinger und Grisebach nunmehr dargetan haben, recht unzuverlässige Werk, hat dem jungen Schweizer Autodidakten damals ein verzerrtes Bild von dem Menschen Hoffmann überliefert, dem er trotzdem seine volle Zuneigung schenkt. Am Schluß heißt es dann über den Dichter:

„Gewiß würde er (wenn er nämlich sich lediglich der Literatur gewidmet hätte) unter den ersten Sternen am deutschen Dichterhimmel glänzen. Ich werde nun seine Schriften gänzlich durchlesen[42])."

Damit ist hinlänglich dokumentiert, daß Keller eine ganz genaue Bekanntschaft mit Hoffmanns Werken besessen hat, lange ehe er selber seine Erzählungen schuf. Ihr Zusammenhang mit der Romantik überhaupt ist ja bekannt; Tieck ist in erster Linie als der Vorgänger Kellers zu bezeichnen. Doch wird man überall in den phantastischen Elementen, in dem barocken Humor auch eine Verwandtschaft zwischen Keller und Hoffmann verspüren. Für eine Kellersche Dichtung, für das Märchen „Spiegel, das Kätzchen", das den I. Band der „Leute von Seldwyla" beschließt, gab Hoffmann dann ein Vorbild in den „Lebensansichten des Katers Murr", doch kommt die eingeschobene fragmentarische Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler dabei nicht in Betracht. Als Ahnherr von Murr und Spiegel ist aber Hinze zu nennen, Tiecks berühmter „Gestiefelter Kater", der seinerseits dem Perraultschen Kindermärchen entstammt. —

[42]) Gottfried Kellers Leben. Von Jakob Baechtold. I. Bd., S. 194 ff.

Bei einem Vergleich zwischen Hoffmanns und Kellers Katergeschichte muß nun zunächst betont werden — im Gegensatz zu Ellingers Behauptung: „ganz von Hoffmann abhängig zeigt sich Keller in: Spiegel, das Kätzchen“ — daß von einer tiefergehenden Abhängigkeit nicht die Rede sein kann. Sahen wir schon, daß der junge Otto Ludwig in vielen Zügen seines Märchens Selbständigkeit bekundete, so gilt das in weit höherem Grade noch von dem Schweizer Dichter, der bereits ein gereifter Mann und im vollen Besitz künstlerischer Meisterschaft war, als er sein Märchen ausarbeitete.

Verschieden ist zunächst die ganze Anlage beider Dichtungen: Hoffmann bringt uns die vollständige Lebensgeschichte des Katers, von der Geburt bis zu seinem Tode. Keller erzählt eigentlich nur eine Episode aus dem Leben des Kätzchens Spiegel, nämlich, wie es dem klugen Tier gelingt, den selbstsüchtigen, durch Habsucht verblendeten Stadthexenmeister Pineiß zu überlisten. Innerhalb ihrer Erzählung nur freilich ist die Charakterisierung der beiden Kater eine sehr ähnliche, und dabei ist Hoffmann gewiß für Keller vorbildlich gewesen. Vor allem ist der Zug nachdenklicher, auch wohl am Ende philosophischer Weltbetrachtung, der beiden Tieren eignet, von Hoffmann auf Keller übergegangen. Auch in einigen Einzelheiten finden sich Übereinstimmungen. So unterbrechen Murr und Spiegel beide eine Zeitlang ihr maßvolles und wohlgepflegtes Dasein, um sich freien und bedenklichen Abenteuern zu überlassen, nach deren Überstehung sie daheim mit einem verwegenen, ja liederlichen Aussehen erscheinen. Ein anderes Mal droht beiden durch gar zu üppiges Wohlleben die Gefahr, ihren besseren Lebenseinsichten zum Trotz, in Trägheit und geistlosen Stumpfsinn zu verfallen.

Trotz solcher Ähnlichkeiten haben die Dichter in den beiden Tieren zwei ganz verschiedene Naturen dargestellt. Hoffmann hatte in seiner weitläufigen Katerbiographie Gelegenheit, eine ausführliche Charakterstudie zu liefern: er konnte weit mehr Einzelzüge zusammentragen als Keller. Nach dieser Charakteristik erscheint Murr als das vollkommene, allseitige Abbild eines rechten Philisters. Seine Philosophie läuft lediglich auf das Lob der goldenen Mittelmäßigkeit hinaus. Knigges „Umgang mit Menschen“ ist ihm ein Quell höchster Lebensweisheit. Schätzt er demnach den Anstand, der nirgends anstößt, am

höchsten, so kennt er doch auch Augenblicke einer sentimentalen Begeisterung, wie ja jeder Philister zeitweilig „Hochgefühle" entwickelt. Murr läßt sich denn auch an der bloßen Begeisterung genügen; wenn er Tapferkeit, Aufopferungsfähigkeit, Bescheidenheit andern warm empfiehlt, so ist er doch selbst feig, egoistisch und maßlos eitel. Seine Eitelkeit gründet sich vor allem auf seine schriftstellerische Begabung; denn er glaubt sich einen Dichter, und er ist es auch selber, der uns seine Lebensgeschichte erzählt. Als Abbild des menschlichen Philistertums enthält diese Geschichte auch gelegentlich eine Satire auf zeitgenössische Torheiten, so unter anderm eine lustige Verspottung burschenschaftlicher Gebräuche. — Dem beschränkten, selbstgenügsamen Philistertum stellt Hoffmann nun das ungebundene, nur dem Idealen zugewandte Künstlertum des genialen Musikers Johannes Kreisler gegenüber — wir haben hier also denselben Kontrast, der uns auch schon in Hoffmanns Märchen begegnete. —

Kreislers Lebensgeschichte, die in zerstreuten Fragmenten erzählt wird, hat, wie schon angegeben, für Kellers Märchen keinerlei Bedeutung gehabt; lediglich Murrs Autobiographie konnte das Vorbild sein. Doch unterscheidet sich nun Spiegel, Kellers Kätzchen, durchaus zu seinem Vorteil von Murr. Wir sehen hier nicht das Bild eines Philisters, sondern den Vertreter einer fröhlichen Lebensphilosophie, die zwar auch Vernunft und Mäßigung bewahren will, aber von Prätensionen und falscher Begeisterung frei ist. Spiegel läßt sich gern einen guten Spaß gefallen, nur will er nichts von einer Art dummer Menschen wissen, deren „Dummheit aus einem unreifen und nichtsnutzigen Herzen" kommt. Er schätzt es ferner freilich wohl, in allen Dingen das rechte Maß zu halten, schämt sich aber nicht, zeitweilig sich gehen zu lassen, „als ein Mann von Grundsätzen, der wohl wußte, was er sich zur wohlthätigen Abwechslung erlauben durfte". Und so ist Spiegel in seinem ganzen Betragen eher das Gegenteil eines Philisters. Man kann am Ende mit Recht sagen, daß Keller in dem klugen Kätzchen einen Teil seiner eigenen Lebensanschauung verkörperte, während umgekehrt bei Hoffmann der Kater Murr eine dem Dichter ganz entgegengesetzte Lebersauffassung zum Ausdruck bringt. Wie Hoffmann in Wahrheit gedacht hat, wird uns durch Kreisler offenbart. —

In der eigentlichen Erzählung von Spiegels Schicksalen wird berichtet, wie das Kätzchen nach ursprünglichem Wohlergehen in bittere Not gerät, dann aber durch einen Vertrag mit dem Stadthexenmeister Pineiß zu einer geradezu üppigen Lebensweise gelangt. — Die Einflüsse der verschiedenen Lebenslagen, Wohlleben, Not, Üppigkeit, auf den Charakter hat Keller dabei treffend geschildert. — Wie dann Spiegel den Vertrag, der sein Leben dem Hexenmeister in die Hand gab, zunichte zu machen weiß und Pineiß selbst unter das Joch einer schlimmen Ehe bringt, das ist in Erfindung und Ausführung ganz selbständig. Hoffmann hat dazu keinerlei Anregung gegeben, ebensowenig hat er schließlich stilistisch auf Kellers Sprache Einwirkung gehabt. Trotzdem muß „Spiegel, das Kätzchen“ den Märchen der Romantiker zugezählt und als Fortbildung der von Tieck und Hoffmann vertretenen Dichtungsform bezeichnet werden. Den Zusammenhang Kellers mit der Romantik hat daher auch gerade bei Besprechung dieses Märchens sein Biograph Baechtold betont:

„Wie das Romantische und das Realistische bei ihm stets nebeneinander schreiten, zeigt das anmutvolle Märchen „Spiegel, das Kätzchen“, wo jeder einzelne noch so phantastische Zug von einer seltenen Wahrheit ist. Gottfried Keller hat die humoristisch-phantastische Richtung der Romantiker weiter geführt, auch den romantischen Spuk Hoffmanns fröhlich weiter getrieben.“[43])

Wie bei Keller und Ludwig begegnen wir auch bei **Theodor Storm** einer persönlichen Äußerung über Hoffmann. Am Schlusse der kleinen Erzählung „Zwei Kuchenesser der alten Zeit“ ruft der Dichter aus:

„O seliger Theodor Amadeus Hoffmann, dessen Laterna magica ich an stillen Herbstabenden so gern noch vor mir aufstelle, weshalb schlägt nicht mehr die Stunde deiner Serapionsabende, auf daß ich dir diesen Kuchenesser der alten Zeit überliefern könnte! In welch wunderbaren, geheimnisvoll glühenden Farben würdest du durch deine Zaubergläser sein Bild an der grauen Wand erscheinen lassen!“[44])

[43]) Gottfried Kellers Leben. Von Jakob Baechtold. II. Bd., S. 71.
[44]) Th. Storms sämtliche Werke. Bd. 3, S. 191.

Hoffmannsches Gepräge tragen außer den „Kuchenessern“ noch verschiedene andere von Storms Dichtungen. So „Der Amtschirurgus“, „Im Nachbarhause links“, „Der Herr Etatsrath“ und auch zwei von seinen „Märchen“. — Unter seinen Erzählungen hat Storm selbst fünf als „Märchen“ bezeichnet. Davon ist das älteste, das Kindermärchen „Der kleine Häwelmann“ aus dem Jahre 1849; man mag darin noch Einflüsse des dänischen Märchendichters Andersen erkennen. Dagegen ganz Storm eigentümlich, ihm so recht aus seiner schleswig-holsteinischen Heimat erwachsen ist „Die Regentrude“. Auch den „Spiegel des Cyprianus“ hat der Dichter ein Märchen genannt, freilich dabei selbst hinzugefügt, daß es „mehr in dem vornehmen Gewande der Sage auftrete“. Erich Schmidt in seinem Essay über Storm sagt davon[45]): „Ein andermal, im „Spiegel des Cyprianus“, ist das Zauberhafte nur eine eigentümlich würzende Zuthat, und alles könnte ohne jede wesentliche Veränderung bestehen bleiben, wenn der Nebel verflöge“. In der Tat wird man diese Dichtung lieber als den Märchen Storms Chroniknovellen zuordnen, jener Gruppe, zu der u. a. „Aquis submersus“, „Renate“ und „Zur Chronik von Grieshuus“ gehören. —

Es bleiben noch die beiden Märchen, in denen wir eine Verwandtschaft Storms mit Hoffmann verspüren können: „Hinzelmeier“ und „Bulemanns Haus“. —

In der „nachdenklichen Geschichte“ von Hinzelmeier, aus dem Jahre 1850, tritt diese Verwandtschaft am stärksten hervor. — Es wird uns erzählt, wie Herr Hinzelmeier und seine schöne Frau Abel, obwohl sie schon manches Jahr verheiratet sind, doch beständig jung bleiben und dadurch den Stadtkaffeetanten viel zu raten aufgeben. Eines Tages nun kommt ihr Sohn, der junge Hinzelmeier, hinter das Geheimnis. Er belauscht seine Eltern, wie sie in einem abgelegenen Gemach vor einem pyramidenförmigen Schrein mit goldenen Türen knien. — Hierbei erinnert folgende Schilderung: „. . . es war ihm fast, als wenn die Gestalten der Schlangen und Eidechsen in der braunen Laubguirlande, welche sich an den Kanten hinunterzog, auf und ab raschelten, ja mitunter sogar die geschmeidigen Köpfe auf den Goldgrund der Thür hinüberreckten“ — durch-

[45]) E. Schmidt, Charakteristiken. I Band, S. 457. (Berlin 1896.)

aus an jene Szene bei Hoffmann, wo der Student Anselmus die grünen Schlänglein im Abendgoldschimmer in den Hollunderzweigen auf- und niederschlüpfen sieht. — Der Lauscher sieht dann, wie der Schrein sich öffnet, eine Rose steht darinnen, die das Gemach mit süßem Duft und rotem Nebel erfüllt. Nachher erfährt Hinzelmeier die Bedeutung des Vorganges: Seine Mutter gehörte zu den Rosenjungfrauen und hat, da sein Vater sie freite, jene Rose mitbekommen, die ihren Eigentümern dauernde Jugend, Schönheit und Glück verleiht. Auch ihm, dem Sohne, ist solche Rosenjungfrau bestimmt, und er macht sich bald auf, sie zu suchen. Zugleich aber geht sein Trachten nach dem Stein der Weisen, und bei einem alten Meister, in dumpfer Studierstube, über Folianten gebückt, verliert er darum viele Jugendjahre, bis eine Frühlingsnacht ihn wieder hinaustreibt, die Rosenjungfrau zu suchen. Doch einen schlimmen Gefährten hat ihm der Meister mitgegeben: den Raben Krahirius, der stets, wenn Hinzelmeier die Gesuchte erblickt und halten will, eine grüne Brille ihm auf die Nase fallen läßt. Da entschwindet seinen Augen die Mädchengestalt, die ihm Jugend und Glück bringen sollte, und von neuem denkt er nur an den Stein der Weisen. So wird er im Hin- und Herwandern alt und müde: schließlich findet er am Wege einen andern Menschen, den Kasperle, dem es ebenso ergangen ist wie ihm. Kasperle aber glaubt, jetzt den Stein der Weisen zu besitzen, und er sitzt hütend auf dem kostbaren Schatz, ohne indessen zu wissen, was man damit anfangen soll. — Die nun folgende Szene ist ganz in Hoffmanns grotesker Art gehalten. Man darf sie wohl als ein Seitenstück bezeichnen zu den komischen Verspottungen der beiden Naturforscher, jener „wahnsinnigen Détailhändler der Natur“ aus dem „Meister Floh“. Auch an eine weniger bekannte Novelle Hoffmanns, an die kleine Erzählung „Haimatochare“ kann erinnert werden, wo ein verwandter Vorwurf satirische Behandlung erfährt. — Um zu ergründen, wozu er nützen könne, legen Hinzelmeier und Kasperle den vermeinten Stein der Weisen, einen runden, wachsgelben Körper, zwischen sich und denken eifrig nach. Die Zeit vergeht.

„Dann dachten sie wieder eine ganze Weile nach; endlich sagte Hinzelmeier: „So müssen wir erst die Brille poliren, dann werden wir hernach schon sehen, wozu er nütze sei“. Und

kaum hatte Hinzelmeier seine Brille abgenommen, so ließ er sie vor Erstaunen ins Gras fallen und rief: „Ich hab' es! Herr College, man muß ihn essen! Nehmt nur gefälligst die Brille von Eurer schönen Nase". Da nahm auch Kasperle die Brille herunter, und nachdem er seinen Stein eine Weile betrachtet hatte, sagte er: „Dieses ist ein sogenannter Lederkäse und muß mit des Himmels Hülfe gegessen werden. Bedienen Sie sich, Herr College!" Und nun zogen Beide ihre Messer aus der Tasche und hieben wacker in den Käse ein."

Auch Krahirius setzt sich dazu und erschnappt sich die Rinde.

„Ich weiß nicht", sagte Hinzelmeier, nachdem der Käse verzehrt war, „mir ist unmaßgeblich zu Mute, als wäre ich dem Stein der Weisen um ein Erkleckliches näher gerückt". „Werthester College", erwiderte Kasperle, „Ihr sprecht aus meiner Seele. So laßt uns denn ungesäumt unsere Wanderung fortsetzen."

Von neuem also beginnt Hinzelmeier, den Stein zu suchen; er findet aber schließlich nur den Tod. Aufs Grab des armen Narren pflanzt die Rosenjungfrau, die ihm bestimmt gewesen, einen Rosenbaum. —

Wie in einzelnen Schilderungen sich Übereinstimmungen mit Hoffmann zeigten, so ist auch der Grundgedanke des Märchens: die Gegenüberstellung von unbefangenem Erfassen des warmen Lebens und nutzlosem Grübeln über lebensfremde Fragen, wobei Jugend und Glück in nichts zerrinnen, bei Hoffmann nichts Fremdes. — Man darf dabei auch an Novalis' Märchen „Rosenblüthchen und Hyacinth" denken; nur daß Hyacinth bei seinem Suchen den Weg zum Leben fand.

In dem Märchen „Bulemanns Haus" (1864 gedichtet) muß die Verwandtschaft zwischen Storm und Hoffmann mehr in der Stimmung, die die Dichtung erfüllt, als in den einzelnen Vorgängen gesucht werden. Zumeist wird man sich an Hoffmanns Erzählung „Das öde Haus" erinnert fühlen, wozu Storm später, im Jahre 1875, eine Art Seitenstück schuf in der Novelle „Im Nachbarhause links". — Auch Bulemanns Haus ist ein ödes, zerfallendes Gebäude, das mitten zwischen wohlerhaltenen bewohnten Häusern steht und dadurch um so mehr hervorsticht. Von beiden Häusern erzählen sich denn auch die Leute aller-

hand spukhafte Dinge. Schließlich wird uns eine düstere Familiengeschichte enthüllt: Bei Hoffmann die Schicksale der Gräfin Angelika, die durch ihre jüngere Schwester ihren Bräutigam verlor und darüber dem Wahnsinn verfiel; Storm erzählt von einem Geizhals, dem das Gerücht nachsagt, daß er Weib und Kind an einen Sklavenhändler verkaufte, und der seiner verarmten Schwester und deren kranken Knaben hartherzig jede Hilfe versagt. Den Geizigen — er ist auch äußerlich eine Hoffmannsche Figur, „eine lange hagere Gestalt in gelbgeblümtem Schlafrock und bunter Zipfelmütze“ — trifft eine furchtbare Strafe: Von allen Menschen verlassen, muß er mitten unter seinen Schätzen Hunger erdulden; denn seine beiden Katzen sind unversehens zu zwei großen furchtbaren Raubtieren ausgewachsen, die ihren Herrn bewachen und nicht aus seinem Zimmer kommen lassen, wo ihm auch nicht einmal zu sterben von Gott gewährt wird. —

Auch hier wird man in der Darstellung des Grauenerregenden wieder an Hoffmann gemahnt.

So wenig indessen wie bei Gottfried Keller sollen hier bei einem so bedeutenden Dichter, wie Theodor Storm es war, solche Übereinstimmungen zwischen seinen Schöpfungen und den früheren der Romantiker als Beweise etwaiger Abhängigkeit hingestellt werden. Es sollte nur gezeigt werden, daß Storm, wie er in seinen Novellen von der Romantik ausging, auch in seinen Märchen dort angeknüpft hat. Und wenn von Storms Novellendichtung geurteilt worden ist, sie bedeute in ihrer ersten Phase die künstlerische Vollendung und den Abschluß der romantischen Novelle, wie sie von Eichendorff vertreten wurde, und leite dann später zur realistischen Erzählungskunst unserer Tage über, so kann man Ähnliches von seinen Märchen sagen. Sie müssen dem Vollendetsten, was die Romantiker auf diesem Gebiete schufen, wenigstens an die Seite gestellt werden: zugleich sehen wir denn auch, daß in das Märchen „Die Regentrude“ so stark realistische Elemente eindringen, daß mit dieser Dichtung bereits der Kreis der „romantischen“ Kunstmärchen verlassen wird.

Schlufs.

Nur in einer bestimmten Richtung konnte in unserer Arbeit die Entwicklung des deutschen Kunstmärchens verfolgt werden, und es sind daher mehrere Dichter, die uns gleichfalls Märchen geschenkt haben, nicht berücksichtigt worden. Am ehesten wird man unter den Romantikern Clemens Brentano vermissen. Doch gehören Brentanos Märchen den Kunstmärchen im engeren Sinne nicht an. Zum größten Teil nach italienischer Vorlage gedichtet, dann auch Motive aus deutschen Volksmärchen oder volkstümlichen Sagen verwendend, bilden sie eine eigene Gruppe, die für sich eine besondere Untersuchung erfordern würde. — Von Wilhelm Hauffs Märchen schieden zunächst diejenigen, die aus der orientalischen Märchenwelt ihre Motive entlehnten, bei einer Betrachtung des „deutschen“ Kunstmärchens von selbst aus. Was Hauff sonst unter seinen Erzählungen als Märchen bezeichnet hat, ist doch mehr Bearbeitung volkstümlicher Sagen. Schließlich stehen seine Leistungen auch durchaus nicht auf gleicher künstlerischer Höhe mit den hier besprochenen romantischen Kunstmärchen. So gut wie Hauff hätten dann auch andere Unterhaltungsschriftsteller berücksichtigt werden müssen. Die Märchen, die Fouqué außer „Undine“ schuf, die Leistungen des wackeren Contessa, und vor allem Julius Mosens an Hoffmann sich anschließende Märchennovelle „Das Königelfenstück“ hätten die gleiche Beachtung erfordert. Davon wurde hier Abstand genommen, ebenso von einem Eingehen auf die dem deutschen Volksmärchen nachgebildeten Dichtungen Kerners und Moerikes. So schien denn Storms Märchendichtung einen natürlichen Abschluß zu gewähren, wenngleich es auch unter den heutigen Dichtern an Vertretern des Kunstmärchens nicht fehlt. Unter ihnen ist wohl Ricarda Huch die bedeutendste, die in dem Märchen „Der Mondreigen von Schlaraffis“ Kellers Art fortbildete. —

Literatur-Nachweis.

Goethe.

„Das Märchen.“ Goethes Werke, 14. Teil. Mit Einleitung von H. Düntzer. Kürschner, D. N. L. (Stuttgart.)

Fr. Meyer von Waldeck, Goethes Märchendichtung. (Heidelberg 1879.)

R. M. Meyer, Goethe. (Berlin 1895.)

A. Bielschowsky, Goethe. II. Band. (München 1904.)

A. W. von Schlegels sämtliche Werke. X. Band. (Leipzig 1846.)

„Athenaeum.“ Eine Zeitschrift von A. W. Schlegel und F. Schlegel. I. Band. (Berlin 1798.)

Ludwig Tiecks Schriften. 4. Band. Phantasus, I. Teil. (Berlin 1828.)

Novalis' Schriften. II, 1 und II, 2. Kritische Neuausgabe von Ernst Heilborn. (Berlin 1901.)

Paul Heyse und H. Kurz, Deutscher Novellenschatz. I. Band. (München, o. J.)

Die Romantik.

A. Koberstein, Geschichte der deutschen National-Literatur. V. Auflage. 1873.

H. Hettner, Die romantische Schule in ihrem inneren Zusammenhang mit Goethe und Schiller. (Braunschweig 1850.)

R. Haym, Die romantische Schule. (Berlin 1870.)

R. Huch, Blütezeit der Romantik. (Leipzig 1901.)

R. Huch, Ausbreitung und Verfall der Romantik. (Leipzig 1902.)

Novalis.

Novalis' Schriften. Herausgegeben von Ludwig Tieck und Friedrich Schlegel. Vierte Ausgabe. (Stuttgart 1826.)

Novalis' Schriften. Kritische Neuausgabe von Ernst Heilborn. (Berlin 1901.)

Ernst Heilborn, Novalis, der Romantiker. (Berlin 1901.)

Edgar Ederheimer, Jakob Boehme und die Romantiker. I. und II. Teil: Jakob Boehmes Einfluß auf Tieck und Novalis. (Heidelberg 1904.)

„Europa.“ Eine Zeitschrift. Herausgegeben von Friedrich Schlegel. Ersten Bandes erstes Stück. (Frankfurt a. M. 1803.)

K. von Holtei, Briefe an Ludwig Tieck. (Breslau 1864.)

Chamisso.

Chamissos Werke. Herausgegeben von G. Hesekiel. II. Band. (Gustav Hempel, Berlin, o. J.)
Chamissos Werke. Herausgegeben und eingeleitet von Oskar F. Walzel. (D. N. L. 148. Band.)
Oskar F. Walzel, Chamissos Prosa-Erzählungen. (Allgemeine Zeitung 1891. Beilage 179/180.)
Julius Schapler, Chamissos Peter Schlemihl. Dissertation. (Deutsch-Krone 1892.)

Tieck.

Ludwig Tiecks Schriften. (Berlin 1828 ff.)
Tiecks Werke (Auswahl). Herausgegeben von G. L. Klee. Kritisch durchgesehene und erläuterte Ausgabe. (Leipzig und Wien, o. J.)
G. L. Klee, Tiecks Leben und Werke. Biographische Skizze. (Leipzig und Wien, ohne Jahreszahl.)
Tiecks Werke. Herausgegeben von Minor. (D. N. L. 144. Band.)
Karl von Holtei, Briefe an Ludwig Tieck. (Breslau 1864.)
K. von Holtei, 300 Briefe aus zwei Jahrhunderten. II. Band. (Hannover 1872.)
Heinrich Steffens, Was ich erlebte. III. Band. (Breslau 1841.)
Bernhard Steiner, Tieck und die Volksbücher. Dissertation. (Berlin 1893.)
Edgar Ederheimer, Jakob Boehme und die Romantiker. I. und II. Teil. (Heidelberg 1904.)

Fouqué.

Friedrich Baron de la Motte Fouqué und Josef Freiherr von Eichendorff. Herausgegeben von Max Koch. (D. N. L. 146. Band, II, 1.)
Heinrich Heine. Die romantische Schule. (1833.)

E. T. A. Hoffmann.

E. T. A. Hoffmanns sämtliche Werke. Herausgegeben von Ed. Grisebach. (Leipzig 1900.)
E. K. F. Schulze und E. T. A. Hoffmann. Herausgegeben von Max Koch. (D. N. L. 147. Band.)
Georg Ellinger, E. T. A. Hoffmann. Sein Leben und seine Werke. (Hamburg und Leipzig 1894.)
Adolf Bartels, Geschichte der deutschen Literatur. Daraus das Kapitel über Hoffmann im II. Band, Seite 122—131. (Leipzig 1902.)

Otto Ludwig.

Otto Ludwigs gesammelte Schriften. Herausgegeben von Adolf Stern und Erich Schmidt. (Leipzig 1891.)
Adolf Stern, Otto Ludwig. Ein Dichterleben. Als Einleitung im I. Band der „Gesammelten Schriften". (Leipzig 1891.)

Gottfried Keller.

Gottfried Keller, Die Leute von Seldwyla. I. Band. (X. Auflage. Berlin 1891.)
Jakob Baechtold, Gottfried Kellers Leben. Seine Briefe und Tagebücher. (Berlin 1894.)

Theodor Storm.

Theodor Storms sämtliche Werke. (Braunschweig, o. J.)
Erich Schmidt, Charakteristiken. I. Band. (Berlin 1886.)
Paul Schütze, Theodor Storm. Sein Leben und seine Dichtung. (Berlin 1887.)

Am Schluß dieser Übersicht habe ich auch der Vorlesungen von Professor Dr. Muncker und Dr. von der Leyen zu gedenken. Durch Dr. von der Leyens Vorlesungen wurde ich zum erstenmal in die Dichtung der Romantiker eingeführt; diese Anregungen und Belehrungen wurden durch später bei Professor Muncker gehörte Vorlesungen erneuert und erweitert. Was ich dort gelernt habe, ist in der einen oder anderen Weise auch dieser Arbeit zugute gekommen.

Übersicht.

Seite

Einleitung 5

I. Teil. Das „Märchen“ von Goethe. Das „Märchen im Ofterdingen“ von Novalis. „Adalberts Fabel“ von Chamisso 6

II. Teil. Ludwig Tieck als Märchendichter 31

III. Teil. „Rosenblüthchen und Hyacinth“ von Novalis. Fouqués „Undine“. Chamissos „Peter Schlemihl“ 57

IV. Teil. E. T. A. Hoffmann 67

V. Teil. Die Märchen von Ludwig, Keller und Storm 106

Schluß 119

Literatur-Nachweis 120

Lebenslauf.

Ich, Hermann Bendix Todsen, wurde am 24. September 1878 als Sohn des Deichgrafen Todsen zu Tondern in Schleswig-Holstein geboren. Ich besuchte die Mittelschule meiner Vaterstadt, das Gymnasium zu Flensburg und dann das Gymnasium zu Parchim in Mecklenburg, wo ich Ostern 1900 die Maturitätsprüfung bestand. Ich studierte hierauf Germanistik, Geschichte und Psychologie an den Universitäten München, Zürich, Paris, Göttingen und seit dem Winter 1903 wieder München.

Ich besuchte Vorlesungen und Übungen bei folgenden Professoren und Dozenten:

In München bei: Breymann, Friedrich, Grauert, Güttler, v. Heigel, v. Hertling, von der Leyen, Lipps, Muncker, Paul, Simonsfeld, Wörner; in Zürich bei: Bachmann, Eleutheropulos, Frey, Meumann, Morf, Ulrich, Vetter, Wreschner; in Paris bei: Faguet; in Göttingen bei: Couchoud, Heyne, Husserl, Meißner, Müller, Röthe, Rhumbler, Stimming.